

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav pro dějiny umění

# **Diplomová práce**

Nikol Vlčková

**Symbolistické inspirace skupiny Osma**

Symbolist inspiration of the Eight

Praha 2017

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Marie Rakušanová, Ph.D

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval(a) samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 11. května 2017

.....

Jméno a příjmení

### *Poděkování*

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Doc. PhDr. Marii Rakušanové, Ph.D. za její čas a cenné rady při vedení mé bakalářské práce.

Také bych chtěla poděkovat za podporu mým přátelům, hlavně Evě Andrejsové.

**Klíčová slova (česky)**

symbolismus, expresionismus, secese, skupina Osma, raná česká avantgarda, Bohumil Kubišta, Emil Filla, Otakar Kubín, Antonín Procházka

**Klíčová slova (anglicky):**

symbolism, expresionism, the Art Nouveau, The Eight, early czech avantgarde, Bohumil Kubišta, Emil Filla, Otakar Kubín, Antonín Procházka

### **Abstrakt (česky)**

Tato bakalářská práce se zabývá možnými inspiracemi a výměnami výtvarných tendencí mezi symbolistními umělci a ranou českou avantgardní skupinou Osma. Symbolismus byl literární i výtvarný směr, nejvíce se projevující na úplném závěru 19. století, jak v evropském, tak v českém prostředí. Umělci začínající tvořit na začátku století se k němu sice verbálně nevztahovali, nicméně zde existují určité vazby. Práce si kladla za cíl tyto vazby vysledovat. Na základě rozdělení různých rovin úrovní mezi symbolismy byly srovnávány příklady děl umělců skupiny Osma v kontextu symbolismu evropského, českého nebo v kontextu práce se symbolikou obecnou. Bylo vysledováno několik paralel, z nichž většina se týkala nepřímé linie inspirace mezi umělci. Nejčastěji se pak mladí malíři inspirovali tématy symbolismu evropského, našly se ovšem také příklady děl vycházejících ze specifického domácího prostředí. Existují zde rovněž díla, ve kterých se objevují symboly tradičně využívané v umění.

### **Abstract (in English):**

This bachelor thesis deals with possible inspiration and exchange of art tendencies among symbolist artists and early Czech avant-garde group The Eight. Symbolism was a literary and artistic style, most manifesting at the end of the 19th century, both in the European and in the Czech environment. Artists starting to form their art at the beginning of the 20th century had not verbally reflect the symbolism, but there are some ties. Work aims to follow these links. On the basis of the division of the different levels between symbolisms, the works of the Eight were compared in the context of European or Czech symbolism, or in the context of works, in which we can find signs of general symbols. Several parallels were found out, most of them concerned an indirect line of inspiration among artists. Most often, young artists were inspired by themes of European symbolism, but there also exist examples of works based on a specific domestic environment. There are also works in which the symbols traditionally used in art appear.

## **OBSAH**

<b>1</b>	<b>ÚVOD.....</b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>FENOMÉN SYMBOLISMU V UMĚNÍ KONCE 19. STOLETÍ.....</b>	<b>4</b>
<b>3</b>	<b>SPECIFIKA ČESKÉHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ KONCE STOLETÍ....</b>	<b>12</b>
<b>4</b>	<b>IKONOGRAFICKÉ A NÁMĚTOVÉ SOUVISLOSTI MEZI SYMBOLISTNÍMI A EXPRESIONISTICKÝMI DÍLY .....</b>	<b>14</b>
<b>5</b>	<b>ZOBRAZENÍ KRAJINY JAKO DUŠE .....</b>	<b>16</b>
<b>6</b>	<b>STUDIUM VLASTNÍHO JÁ.....</b>	<b>20</b>
<b>7</b>	<b>NÁBOŽENSKÁ TÉMATA.....</b>	<b>26</b>
<b>8</b>	<b>CYKLUS ŽIVOTA .....</b>	<b>32</b>
<b>9</b>	<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>36</b>
<b>10</b>	<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY: .....</b>	<b>38</b>
<b>11.</b>	<b>SEZNAM VYOBRAZENÍ: .....</b>	<b>40</b>
	<b>PŘÍLOHA .....</b>	<b>I</b>

## 1 Úvod

České moderní umění se zrodilo z více zdánlivě proti sobě stojících tendencí, jež se na začátku dvacátého století propojily a nejzřetelněji se odrazily ve tvorbě skupiny Osma. Malíři této národnostně pluralitní umělecké skupiny vycházeli z mnohých impulsů, jež do umění přineslo 19. století, především pak z jeho revolučních tendencí, jako byl realismus, impresionismus, ale také expresionismus a fauvismus, které na evropskou uměleckou scénu nastoupily na začátku 20. století. Dalším z těchto faktorů, které přispěly k vytvoření moderního výrazu v českém umění, je symbolismus. Byť se k němu malíři generace Osma programově neodkazovali ani na něj vědomě nenavazovali, existuje zde určitá kontinuita, která je načrtávána i některými odborníky.

Dnes se jako nejhodnotnější v tomto ohledu jeví bádání Petra Wittliche, zahrnující mnoho knih a studií, z nichž je velmi důležitá především syntéza *Česká secese* z roku 1982. Petr Wittlich symbolismus řadí k secesi, a spolu s naturalisticko-impresionistickou a ornamentálně-dekorativní částí tvoří základní prvek české moderny. Věnoval rovněž pozornost i tvorbě norského malíře Edvarda Muncha, osobnosti pro české umění zvláště důležité.

Tato bakalářská práce si klade za cíl pečlivě prozkoumat kontinuitu a najít paralely mezi uměním symbolismu, často zmiňovaného v souvislosti se secesí, a uměním malířů patřících do skupiny Osma. Základním předpokladem této práce je teze, že symbolismus měl významný podíl na formování malířského výrazu umělců nastupující generace, a že sehrál roli také při vytváření specifické formy expresionismu, jak jej známe v rámci českých zemí. Symbolistní témata rezonovala ve střední Evropě daleko více než ve Francii a zůstávala ve středu zájmu i po nástupu rané avantgardy. Je proto důležité zachytit rovněž východiska malířů, kteří ve své tvorbě reflektovali dění na tehdejší evropské umělecké scéně, jelikož v jejich práci se také odrážela domácí atmosféra. Práce si naopak neklade za cíl sledovat vývoj tvorby malířů v letech po nástupu kubismu, jež generaci názorově rozdělil, ani si neklade za cíl vyslovit celkové hodnocení symbolismu a jeho reflexi v českém umění. Nástup kubismu pak také nutně neznamená konec symbolismu, který se v díle některých malířů objevoval nadále a je proto obtížné, ovšem ne zcela nutné, vymezit přesný závěr symbolistních inspirací umělců Osmy.

Velice důležité je zmínit fakt, že zde existují různé úrovně stylu a stejně tak druhy vztahů mezi symbolismy. Jelikož má symbolismus několik hladin, které se navzájem více či méně prolévají, je třeba je uvést jako rámec nahlížení na jednotlivá díla. Předně zde existuje rozdělení evropského a českého symbolismu. Jak bude zmíněno níže, projevoval se styl v rámci evropského kontextu jinak než v rámci našeho prostředí. Na některá díla proto bude nahlíženo v ikonografickém kontextu jednoho, nebo naopak druhého fenoménu. Třetí rovina je rovina univerzální symboliky, například ve výtvarných prostředcích jednotlivých děl.

Stěžejní pro dané téma je literatura zabývající se symbolismem obecně, tzn. v evropském kontextu, i symbolismem či jeho odrazem v českém umění a rovněž také literatura zabývající se tvorbou malířů skupiny Osma. Zde se jedná o především syntetické knihy o skupině, její genezi a následném vývoji, ale i o monografie jednotlivých umělců, jež k ní patřili. Přihlédnuto bude i k literatuře uvádějící do dobového kontextu či k sekundárním zdrojům jako je například publicistická práce samotných členů nebo jejich současníků.

V rámci odborné literatury byl symbolismus přes svou recepci v surrealismu kontinuálně studován až od šedesátých let minulého století a své rehabilitace se dočkal ještě později. Mezi významné knihy zabývající se problémem symbolismu se řadí *Esthètes et Magiciens* z roku 1969 a *Idealistes et symbolistes* z roku 1973 od Phillippa Julliana, který zasadil symbolismus do celoevropského kontextu. Dodnes nejrozsáhlejší publikace byla vydána jako doprovodná k výstavě, jež se na počátku devadesátých let uskutečnila v Montreal Museum of Fine Arts pod názvem *Lost Paradise. Symbolist Europe*. Autorem i editorem objemné knihy se stal Jean Claire. V roce 1998 pak vyšla kniha Roberta Goldwatera s názvem *Symbolism*, o čtyři roky dříve vyšla kniha *Symbolist Art Theories, A Critical Anthology*, jejímž autorem je Henri Dorra. Zvýšený zájem o umění symbolismu trvá od devadesátých let v podstatě do dneška. V českém prostředí se stal prvním větším projektem zabývajícím se tímto fenoménem v roce 1966 výstavní projekt Jiřího Kotalíka *Česká secese. Umění 1900*.

S pojmem symbolismus pak začal jako jeden z prvních pracovat František Šmejkal, který na stránkách časopisu *Umění* publikoval v roce 1968 studii *Česká symbolistní grafika*. Dekadenci a symbolismu se ve svých výstavních projektech s doprovodnými publikacemi věnuje i Otto M. Urban. První jeho výstava nesla název *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích, 1880-1914*, druhá pak *Tajemné*



*dálky: Symbolismus v českých zemích 1880-1914*. V doprovodném katalogu k ní je v příslušné části zmíněna také tvorba Osmy. Je zde pojednáno o prvcích symbolismu v díle Emila Filly a Bohumila Kubišty a o jejich návaznosti na filozofické učení Artura Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho.<sup>1</sup> Symbolismu se v některých dílech věnovala i Hana Rousová či Tomáš Vlček.<sup>2</sup>

Skupině Osma, její genezi a vývoji se pak asi nejintenzivněji věnoval Miroslav Lamač ve své knize *Osma a Skupina výtvarných umělců: 1907-1917* z roku 1988, kterou pak společně s Jiřím Padrtou rozšířili v roce 1992 o teorii, kritiku a polemiku. Obě dvě knihy sledují vývoj Osmy a také Skupiny výtvarných umělců, která vznikla z jádra Osmy po jejím rozpadu. Výhradně skupině Osma se věnuje ve svém bádání Nicholas Sawicki, například v knize z roku 2014 *Na cestě k modernosti: umělecké sdružení Osma a jeho okruh v letech 1900-1910*. Spojitosti mladé generace českých umělců a expresionismu, a jeho předpokladům v českém umění se pak věnuje kniha *Křičte ústa* vydaná v roce 2007, jejíž editorkou je Marie Rakušanová, která se také ve svých dalších pracích věnuje této problematice.

Práce reflektuje ikonografické námětové souvislosti mezi tvorbou starší generace a malíři působící ve skupině Osma. Zejména se jedná o dílo Bohumila Kubišty, Emila Filly, Antonína Procházky a Otakara Kubína. Umělci Emil Artur Pitterman Longen, Linka Procházková, Willy Nowak, Friedrich Feigl a Max Horb v této souvislosti zmíněni nebudou, což je dáno především charakterem jejich díla. Ve své tvorbě se symbolistních témat nedotkli vůbec, nebo jen velmi lehce a není proto relevantní se tímto zabývat.

Naopak umělci z tzv. druhé symbolistní vlny tyto témata vstřebávali více. Jedná se o aktivity členů skupiny SURSUM, Jana Konůpka, Františka Koblihy, Josefa Váchala, Emila Pacovského a dalších. Skupina navazovala na dekadentní tradici zavedenou v českém umění Karel Hlaváčkem a jeho okruhem. Tato práce nicméně jejich činnost nereflektuje mimo jiné proto, že jejich tvorba měla na rozvoj moderního umění menší zásluhu, než jak tomu bylo u Osmy.

---

<sup>1</sup> URBAN 2014, 251-252.

<sup>2</sup> Např. Hana ROUSOVÁ(ed.): *Mezery v Historii 1890–1938* (kat. výst.). Praha 1994

Tomáš VLČEK: *Praha 1900. Studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890–1914*, Praha 1986

## 2 Fenomén symbolismu v umění konce 19. století

Téma symbolismu této doby je komplexním souhrnem dobového přístupu k životu a světonázoru, stejně tak jako je to vyjadřování minulosti i přítomnosti jako součástí vyššího principu života a universa. Obsah uměleckých děl již nebyl všeobecný, ale osobní a subjektivní. Pojetí děl se stalo symbolem, jež byl svou dynamičností v protikladu ke statické alegorii. Přitažlivě jej popsal Petr Wittlich, když zhodnocoval české secesní sochařství: „Symbol roste z hlubin nevědomí a tato jeho geneze je příčinou jeho mnohovýznamovosti. Symbol mate tvůrce i diváka svou nejasností, odpuzuje a zároveň přitahuje, protože divák v něm cítí poselství, chápe, že je v něm skryto nějaké poznání, které má význam nejen pro navázání živého kontaktu s jeho producentem, ale které přesahuje i svého původce, které je tajemstvím světa.“<sup>3</sup>

Spíš než směr se tedy symbolismus dá shrnout pod určitou řadu tendencí, často si navzájem odporujících či se dokonce vylučujících. Už tyto momenty vnitřní diverzity v sobě nesou zárodky moderního umění, které se vyznačuje především velkými vnitřními rozpory. V návaznosti na secesní estetiku zaměřenou především na přírodu, respektive na vztah moderního člověka k přírodě v industrializované době, se symbolismus setkává i se spiritualismem. Rozmanité proudy inspirací, jež se unikátně propojily v symbolismus devadesátých let a následně vyústily do expresionistických tendencí v barvě a abstraktních tendencí ve formě je velmi nesnadné popsat.

Stejně tak nesnadné, jako popsat umělecké tendence ústící v symbolismus, je nesnadné vytyčit jeho počátek. Jean Claire jej explicitně klade do dne 18.9.1886, kdy byl vydán Manifest symbolismu Jeanem Moréasem,<sup>4</sup> nicméně už samotná pluralita stylu poněkud znemožňuje jej takto jednoduše ohraničit. Manifest byl už ve své době kritizován a rovněž odmítán i některými symbolistními malíři a vlastně se tak nestal příliš klíčovým.<sup>5</sup> Petr Wittlich například vidí symbolické vyjadřování již v obrazech Edouarda Maneta a v sochách Augusta Rodina.<sup>6</sup> Tito umělci na druhou stranu netvořili programově, spíše

---

<sup>3</sup> WITTLICH 2010, 429.

<sup>4</sup> CLAIRE 1995, 17.

<sup>5</sup> URBAN 2014, 12.

<sup>6</sup> V knize *Umění a život. Doba Secese* z roku 1987 rozvádí symbolistní rovinu některých děl těchto umělců na konkrétních příkladech a ukazuje tak, že se byl symbolismus latentně v umění obsažen již daleko dříve.

intuitivně a za symbolisty označování nebyli, Emil Zola hájil Maneta jako naturalistu, naproti tomu Julius Meire-Graefe jej za naturalistu vůbec nepovažoval.<sup>7</sup>

Symbolismus tedy může být nahlížen jako programově tvořený styl, jenž má svůj manifest pocházející z pera Moréeaua, rovněž jej lze zjednodušeně chápat jako subjektivní a syntetické vyjádření uměleckého díla založeného především na jeho obsahu. Obecně se dá ve směru vidět i přirozenou reakci na realismus šedesátých let. Z klouzání po povrchu se malíři vydali k hledání vnitřní podstaty obrazu, tím vznikl prostor pro syntetismus Gauguinův, a také pro van Goghovy pozdní obrazy vířící kosmickým prostorem plným barev a energií.<sup>8</sup> Hledání vnitřní podstaty obrazu úzce souviselo s všeobecným hledáním řešení hádanky života<sup>9</sup> a jeho výkladu skrze umění. Sestup k hlubinám instinktů a intuici je doprovázen nadějí k vytvoření díla, jež bude lépe odpovídat potřebám moderního člověka. Tato koncepce stupňující kult umění pak byla převzata celým moderním uměním i avantgardami dvacátého století.<sup>10</sup>

Belgický básník Émile Verhaeren byl první, kdo postuloval existenci symbolismu v malbě, když v roce 1887 označil Fernanda Khnopffa jako malíře symbolistu. Název se mezi kritiky ujal také po výstavě v Le Barc de Bouteville's v Paříži, která se uskutečnila v prosinci 1891 a nesla název *Impressionistes et symbolistes*. Propagátorem a teoretikem symbolismu byl Albert Aurier, jež ve svém článku z roku 1892 *Symbolistní malíři* zmiňuje po Gauguinově boku také Emila Bernarda, Maurice Dennise, Odilona Redona, Vincenta van Gogha, Pierra Bonnard, Paula Sérusiera a také Alberta Trachsela.<sup>11</sup> Termín jako takový byl však v devadesátých letech často užíván pro jednotlivé malíře spíš, než aby označoval hnutí či školu.

V širších souvislostech pak může být symbolismus nazírán jako filozofie idealismu proti pozitivismu.<sup>12</sup> Ospravedlnění pro tvorbu naléhavě artificiálního umění bylo nejvíce odvozené z pesimistické filozofie Artura Schopenhauera a také z neoplatónských mystiků, v jejichž spisech lze nalézt teze, že účelem umění je usnadnit „poznání světa idejí“, jak napsal Schopenhauer ve své třetí knize *Svět jako vůle a představa*. Malba se tak stala

---

<sup>7</sup> WITTLICH 1987, 18.

<sup>8</sup> WITTLICH 1987, 66.

<sup>9</sup> Otázka hádanky života se nevztahovala pouze na místo člověka v přírodě, ve světě, ale také na místo člověka ve vesmíru a v celosvětovém základu.

<sup>10</sup> WITTLICH 1987, 186.

<sup>11</sup> HELLER 1985, 146.

<sup>12</sup> GOLDWATER 1998, 1.

úníkem z otroctví pozemského života a poskytovatelem intuice nekonečné pravdy a krásy archetypálních Idejí. Symbolisté jako Maurice Dennis hledali inspiraci také ve filozofii Georga Wilhelma Hegela, který v umění nacházel metafyzickou hodnotu a v umělci mesiáše. Fyzický, sensuální objekt je spiritualizován, je zde silný moment konstantní dialektiky mezi materiální (objektem obrazu a struktury jeho povrchu) a spirituální (námětem) složkou uměleckého díla.<sup>13</sup>

Směr vycházel mimo jiné z pesimismu doby poslední čtvrtiny devatenáctého století. Průmyslové revoluce nenávratně změnila městskou krajinu z raně novověké (u nás především barokní) na moderní industriální prostředí. Zároveň s industrializací se objevily nemoci z nehygieničnosti prostředí týkající se hlavně dělnické třídy, což poté vedlo k volání po zdravějším životě. Spolu s touto touhou se objevila také touha po panensky nedotčené přírodě. Ve druhé polovině 19. století se můžeme potkat s tzv. náladovou krajinomalbou, ústící v 90. letech do krajiny programově koncipované jako zrcadla duše.<sup>14</sup> Příroda sama je mytizována či stylizována do stavu duše. Je zde přítomno propojení mezi externím a interním světem lidského života. S tím úzce souvisí pojetí figury v krajině, jež na konci století nabylo na významu. Figura se postupně stává součástí obrazu v rovině dekorativní i barevné. S přidáním výrazného lyrického melancholického tónu je v této rovině ztvárněn obraz *Večerní ticho* od Antonína Hudečka. Max Švabinský pak v obraze *Chudý kraj* z roku 1900 k těmto hodnotám přidal ještě plošnost a frontalitu, a vyjádřil tím postoj moderního člověka frustrovaného dobou.<sup>15</sup> Jelikož se jednalo o zcela jiné pojetí tématu, než jak ho nabízel impresionismus, stala se náladová krajinomalba oblíbená u tehdejší mladé generace. Krajina se stávala odrazem psychického stavu člověka a vyjadřovala nový vztah lidstva ke světu. Podobné principy můžeme najít také na obrazech Jana Preislera či v leptech Vojtěcha Preissiga.<sup>16</sup> U Preissiga se symbolistická stylizace projevuje v nočních krajinách, jež jsou spíše než krajinami symboly, kde vše pozemské je odrazem nadsmyslového. Od jedinečnosti člověka se opět přechází k obecnosti universa.

V symbolistickém hnutí se zhmotnily veškeré obavy a hrůzy doby do nostalgie po mýtech a mýtických bytostech, po legendách a po zlatých časech dob uplynulých a nenávratně ztracených. Mísila se v něm melancholická nálada plynoucí z vědomí

---

<sup>13</sup> HELLER 1985, 152.

<sup>14</sup> WITTLICH 1987, 38.

<sup>15</sup> WITTLICH 1987, 48.

<sup>16</sup> WITTLICH 1987, 38-40.

konečnosti života člověka a světa, s radostnou oslavou lidské přirozenosti, sexuality a čisté krásy přírody, jež ovšem není jen zdrojem této krásy, ale i temnou a svrchovanou silou nakonec vždy vítězí nad lidstvem. Typickým znakem je určitá odevzdanost situaci, kdy člověk(muž) je postaven proti technologiím, přírodě, ženě a je jimi nakonec vždy pokořen. Je zde imanentní přítomnost stylizování, vedoucí k abstrakci, a vnitřního napětí se silnými emocemi, vedoucího k expresionismu a dekadentnímu přístupu k životu.

V určitý moment hrála důležitou roli fotografie, když se začaly množit fotografie čarodějnic, upírů a dalších nadpřirozených bytostí. Tyto snímky byly zprvu považovány za pravdivé, jelikož fotografie platila za vědeckou metodu, za nutné zobrazení reality. Později byly odhaleny podvody s manipulací fotografie a ta ztratila svůj vědecký rigorózní význam. Ztráta vědeckosti vedla naopak k nabytí nového, totiž uměleckého významu a fotografie se postupně etablovala na rovnocenného partnera klasických výtvarných umění.

V českém umění devadesátých let lze pozorovat zájem o nadpřirozené bytosti v rámci studia témat fantastiky a pohádky. Pohádka spojoval únik z reálného světa a zároveň sloužila nové umělecké objektivaci.<sup>17</sup> Projevuje se zde snaha o syntetizování vědomého a nevědomého života jedince v úzkém spojení se symbolem animálnosti přírody, jež je v kontrastu s figurou, obvykle zasněnou ženou či mužem, jako to vidíme v pohádkových motivech u Jana Preislera nebo Vojtěcha Preissiga. Druhý pól práce s fantaskními motivy představovala grotesknost různých podivuhodných stvoření nalézajících svůj původ často v lidových báchorkách. Ze starší generace s tímto nejvíce pracuje Hanuš Schwaiger, u nějž můžeme vidět například motivy vodníků nebo Dlouhého, Širokého a Bystrozrakého. Malíř již mladší generace, Jaroslav Panuška, se posouvá směrem k ještě větší strašidelnosti ale i grotesknosti, jak to můžeme vidět například na kresbě *Umrlec pronásledovaný krkavci*. V rámci výtvarného umění odkrylo pohádkové téma cestu pro výzkum psychického nevědomí, který se dále hojně rozvíjel i v novém století.<sup>18</sup>

Další oblast témat, se kterými symbolistní umělci pracovali, je možno kategorizovat jako cykly života. Příroda se svojí cykličností byla zobrazována jako symbol znovuzrození a byla mytizována jako určitý druh nového náboženství, vycházející ze strachu před zvědečtváním a technologizací většiny oblastí lidského života. V návaznosti na tvorbu mýtů zde shledáváme nostalgii po primitivnějším (tj. jednodušším) životě a přírodní prasíla

---

<sup>17</sup> WITTLICH 1982, 177.

<sup>18</sup> WITTLICH 1982, 204.

jako velká matka světa je oslavována obdivem k nejrůznějším podivnostem a anomáliím, ať již v její živé či neživé sféře. Fáze života úzce souvisí s mateřstvím, představujícím pro symbolismus bod kontaktu mezi vírou a vědou.<sup>19</sup> Mateřství jakožto symbol nekonečného znovuzrození a obnovy světa je oslavováno náboženstvím a také umělci, jako naděje na nápravu zkaženého současného života. Vztah matky a dítěte bývá interpretován ve vztahu k tématu Madony či Piety. Věda v něm zase vidí původní a zcela přirozený proces, který má daleko k technologizaci a industrializaci.

Z jiných fází lidského života se stává aktuální také adolescence. Toto období přechodu mezi dítětem a dospělým člověkem je vnímáno jako období neurčitelnosti rozdílu pohlaví jedince. Právě moment přechodu mezi dětstvím a dospělostí v sobě nese i určité erotické napětí, které se stalo pro umělce důležité. Dospívající děti jsou někdy komponovány do přírodního rámce, přirozeně jarního, který je dobou rozpuku, obnovy a znovuzrození. Oblíbeným tématem byl také androgyn, Sâr Peladan jej definoval jako noční můru dekadence.<sup>20</sup> Rosenkruciáni i symbolisti sdíleli platónskou tezi o původní androgynní bytosti, tzn. že muž a žena jsou oběťmi násilného oddělení této bytosti ve dvě. Právě adolescentní dítě představuje symbol androgyna, tedy ani muže, ani ženu.

Stěžejní námět pro symbolismus je *femme fatale*. Žena mystická, ovládající muže, doplnila romantického hrdinu a byla zobrazována jako pozemský ďábel, bestiální královna podsvětí. Zároveň měla svůj protiklad v ženě idealizované, většinou v matce, nebo v éterické bytosti stimulující malířovu imaginaci, v múze. Obraz ženy se tak rozvíjel do dvou poloh. Tou jednou bylo intimní studium tělesnosti, ke kterému patří i všechna vyobrazení ženy ve smyslu zla a erotičnosti, tou druhou bylo naopak odhmotnění až k jakési a poetičnosti a nevinnosti.<sup>21</sup> Žena je nicméně častěji stavěna do role pokušitelky, jako vášnivé, obskurní, temné a destruktivní síle působící na muže, časté jsou náměty jako Salome, Kleopatra, Judita a další. Pohlaví jsou tak postavena proti sobě v ostrém kontrastu. Problematika *femme fatale* představuje styčný bod mezi vnějším a vnitřním světem symbolismu. Dualita ženy dobré a zlé vyjadřuje její chápání jako metafory života skrývajících v sobě jeho nekonečnou hloubku.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> CLAIRE 1995, 310.

<sup>20</sup> CLAIRE 1995, 308.

<sup>21</sup> WITTLICH 1987, 148.

<sup>22</sup> WITTLICH 1987, 195.

Boj mezi „dobrým“ a „zlým“ se propisuje i do náboženských témat. Symbolismus byl ve svém boji proti mechanismu zajedno s církví, objevují se proto biblická témata, často reinterpretovaná, někdy se umělci sami situují do rolí pokušitelů nebo mučedníků. Nově jsou vedle sebe postavena rozličná náboženství, především ty teprve objevovaná, jako je buddhismus nebo hinduismus.<sup>23</sup>

Souběžně s náboženskými tématy se objevilo silné pnutí k satanismu, jenž byl v podstatě znovu vzkříšen a znovu promyšlen spolu s náboženstvím. Jednak s ním byly ztotožňovány stroje a mechanismy, jednak se z něj stal kult, mýtus, legenda a jak již bylo řečeno, dalším tradičním poslem satana, ne-li satanem samým, byla žena. Tyto a další destruktivní síly útočily na umělcovu duši, na jeho vnitřní *já*. Estetika egoismu vychází z romantismu a byla dále rozvíjena během 19. století. V romantismu bylo dosaženo určité rovnováhy mezi vnitřním *já* (innenwelt) a světem (umwelt),<sup>24</sup> symbolismus pak přinesl novou definici *já* jako subjektu. Již to není zasněžený poutník v krajině, nýbrž zničené hysterické sebou posedlé jádro nakažené vlastní svobodou, krajina již není romanticky laděný mírumilovný svět, ale odráží stav této zubožené nemocné duše, respektive stav mysli samotného umělce. Napětí mezi fyzickým a psychickým *já* se projevovalo už od poloviny století, na konci století pak kulminovalo s rozšířeným vědeckým zájmem o definici a rozlišení fyzického a psychického života člověka.

Agónie *já* se logicky pojí s malbou vlastní podobizny, což se úzce pojí k symbolu zrcadla. Zrcadlo jako takové je symbol samotného symbolismu, jelikož skrze něj je možno vidět i to, co je normálně neviditelné. Při tvorbě vlastních podobizen se pak uplatňují zmíněné tenze mezi fyzickým a psychickým světem, umělec je doprovázen například kostrou, symbolem smrti a vanitas, a zároveň jakýmsi odrazem jeho vlastní duše. Smrt se navrátila jako spojenec člověka, bratr spánku. Symbolisté zobrazovali umírání jako spánek, jako proces. Fáze umírání jsou rovněž nejvíc patrné ve spojení s nemocemi, rakovinou, syfilidou, jež byly v té době hojně rozšířené. Nevyhnutelnost smrti každého, ovšem jaksi akcelerovaná postupující nemocí, byla na obrazech tohoto tématu téměř hmatatelná.

Objev vnitřního vědomí jedince byl následován objevem nevědomí, jež fascinovalo umělce o to více, o co více bylo spontánní a neovladatelné. Fenomény hypnózy, která tento stav navozuje uměle, anebo somnambulismu, katalepsie, ale i okultismu, spiritismu a užívání médií pro spojení s jiným světem byly velmi oblíbené a vyhledávané. Spiritismus,

---

<sup>23</sup> CLAIRE 1995, 31.

<sup>24</sup> CLAIRE 1995, 125.

teosofické nauky, aktualizované o antroposofii ale i katolický modernismus vytvořily na konci století bizarní směsicí esoterismů jímž umělecký svět oponoval scientismu. Zdálo se, že tyto alternativy mohou, na rozdíl od vědy, nabídnout překonání hranice života a smrti.<sup>25</sup> Zároveň byly tyto různé nauky vyhledávány pro svou domnělou možnost zprostředkovávat komunikaci s jinými světy, ale i se sebou samým. Stavby původně připisované patologickým projevům lidského nevědomí byly na konci století shledány přirozenou součástí každého i psychicky zdravého jedince. Umělci pak pro prožití tohoto spojení s vlastním vnitřním *já*, či prožití propojení s jiným světem běžně nepřístupným a neviditelným, navozovali si tento stav buď na různých spiritistických seancích, anebo užíváním opia, nikotinu, absintu, kokainu, morfinu. Látky měly podpořit a probudit kreativního génia uvnitř lidské mysli, jež se díky těmto látkám probouzel a promlouval k umělcům.

Isolace od vnějšího světa a ponoření se do vlastních hloubek bylo pro tvorbu umění v podstatě nezbytné. Ono uzavření se a kontemplace vnitřního tajemství světa jsou často symbolizovány zavřenými očima jež přímo odkazují k „obrácení pohledu dovnitř“. Odilona Redona na jeho obraze *Zavřené oči* nezajímá vnější, nýbrž vnitřní svět, do kterého nás vede i svými grafickými listy, na nichž je zpodoben celý imaginární vesmír.<sup>26</sup> Se zavřením očí se pojí moment ticha. Maurice Maeterlinck věřil, že ticho „je síla, která tvoří možnosti komunikace s neznámým.“<sup>27</sup> Motiv ticha propojuje takřka všechny symbolistní témata, snaha utišit svět kolem a pocítit vlastní svět uvnitř se spojuje s obdivem k tichému růstu flory, každodenní objekty jsou transformovány do ztišených symbolů v malbách interiérů a spolu s monumentálními vyprázdněnými krajinami vyjadřující náladu a pocity umělce.

V díle Ferdinanda Khnopffa se mnohokrát objevuje symbol masky vyjadřující zakotvení se ve vnitřním snění. Khnopff především prostřednictvím své výstavy ve vídeňském spolku Secese a jeho časopisu v roce 1898 poznamenal začátky také českých umělců.<sup>28</sup> Symbol masky pak dominuje i v dílech jiných malířů, jako je například James Ensor, i když jeho pojetí je odlišné, masky utváří scénu děsivých karnevalů a spíše než pohroužení do sebe sama vyjadřují hrůzu a zvrácenosti tohoto světa.

---

<sup>25</sup> WITTLICH 1987, 137.

<sup>26</sup> WITTLICH 1987, 144.

<sup>27</sup> GOLDWATER 1998, 29.

<sup>28</sup> WITTLICH 1987, 126.



Je fascinující pozorovat, že pro neukotvenost a rozmlženost v sobě symbolismus nese zárodky téměř všech moderních a avantgardních hnutí. Krize společnosti a člověka jako takového na konci devatenáctého století vyvolala reakci, z níž posléze čerpalo nejenom umění počátku dvacátého století, ale kontinuálně se k ní vracelo celé dvacáté století a někteří umělci se k němu vrací dodnes. Symbolismus byl stylem, jak ho definoval Meyer Schapiro,<sup>29</sup> kde byl člověk a svět představen jako entity na sobě závislé, jež jsou slučovány v *gesamtkunstwerk*.

Načrtnutím hlavních tendencí symbolismu jsem se pokusila postihnout jeho nejpřirozenější vlastnost, což je pro mě vnitřní diferencovanost. Každé jednotlivé téma se ukazuje ve své pozitivní i negativní variantě. Jednotlivé tendence budou napříště sledovány v malbě mladých českých malířů skupiny Osma. Symbolismus jako takový je samozřejmě ovšem mnohem komplexnější a složitější a na jeho důkladné probádání nemá tato práce ambice.

---

<sup>29</sup> CLAIRE 1995, 20

### 3 Specifika českého výtvarného umění konce století

Situace v českém výtvarném umění se v 90. letech poněkud odlišuje od zbytku Evropy. Symbolismus byl reflektován spíše v díle umělců starší generace, avšak žádný z malířů programově nenavazoval na evropská symbolistní hnutí. Nemůžeme zde najít tento styl v takovém kontextu, jak ho lze vidět v Belgii, Francii i dalších evropských zemích.

V českém umění počátku devadesátých let devatenáctého století ještě silně doznívalo národní obrození. Po otevření Národního divadla v roce 1883 a po otevření Národního muzea v roce 1890, brala část umělecké a intelektuální scény tyto události jako dovršení obrozovacích snah minulých desetiletí. Začaly se objevovat nesmělé ambice vstoupit do širšího evropského kontextu.

První reflexe uměleckého dění v Paříži se sice objevovaly již kolem poloviny století,<sup>30</sup> nicméně silněji se tato potřeba aktualizovala na konci století.<sup>31</sup> České prostředí bylo v té době stále ještě více spjato s Vídní a dále především s Mnichovem, tudíž první impulsy symbolismu se k nám dostávaly z těchto center prostřednictvím děl Arnolda Böcklina nebo Gabriela von Maxe. Právě Böcklinem nebo Gustavem Moréeauem byl ovlivněn Maxmilián Pirner, který bezmála 40 let vyučoval na Akademii výtvarných umění v Praze, a měl tak vliv na nastupující generace. Jeho mytologické, fantazijní náměty se postupem času stávaly hrůznější, jak se malíř přikláněl k Schopenhauerovi a jeho pesimismu, jemuž věnoval i své dvě kresby z roku 1901.<sup>32</sup> Svým novoromantismem se nesnažil pouze o vizuální účinek. Malby nesly myšlenku navazující na platónský mýtus o nesmrtelné lidské duši a zaujímaly tak zvláštní místo v tehdejší, převážně naturalistické české malbě.<sup>33</sup>

Náladové krajinomalby spojující idealismus s realismem vytvářel František Kaván, který měl velice blízko k osobnostem dekadence a symbolismu, například ke Karlu Hlaváčkovi či Arnoštovi Procházkovi, a měl rovněž i velký vliv na studenty akademie.<sup>34</sup> Kolem roku 1895 malíř pocíťoval tvůrčí krizi, v této době vznikají díla jako *Odtékání*, kde se příroda stává odrazem chmurné vzpomínky lidského nitra. Monochromatické

---

<sup>30</sup> Např. Karel Purkyně či Soběslav Hippolyt Pinkas reflektovali realismus v té době zde aktuální.

<sup>31</sup> URBAN 2014, 15.

<sup>32</sup> Jedná se o *Homo homini lupus* a *Musica-genus generis et Schopenhauer*. In: URBAN 2014, 18.

<sup>33</sup> WITTLICH 1982, 32.

<sup>34</sup> URBAN 2014, 96.

melancholické oleje krajin později nahrazují křiklavě barevné stylizované kartony krajin, v určitých ohledech podobné některým expresionistickým dílům, o těchto kartonech se zmiňuji níže.

Jedna z osobností, jež zcela jistě v určitou chvíli zapůsobila na mladé malíře, je Jan Preisler. Preisler spojoval ve svých dílech z konce století náladovou krajinomalbu a symbolismus nejvíce z celé generace, zároveň do českého prostředí přinášel nový inspirační zdroj belgického symbolismu.<sup>35</sup> Ve svém obraze *Jaro* z roku 1900 spojil všechny jeho hlavní motivy v jedinečné a působivé dílo. V obraze vidíme ještě těsnější spojení figury s krajinou projevující se především ve vysokém horizontu. Z kompozičního hlediska je vše promyšleno do detailu, střed obrazu tvoří sepnuté ruce adolescentního chlapce zcela pohrouženého do svých myšlenek. Je zde důkladná syntéza spojení vnějšku a vnitřku, rytmu přírody a psychického rozpoložení hocha.<sup>36</sup> Symbolistické chápání barvy v alegorických figurách třech žen se mísí s dekorativními světelnými odrazy na chlapcově košili, které čerpají především z Hynaisových luministických experimentů.<sup>37</sup> Preislerovy obrazy spojují různé možnosti jejich interpretace, od mytologických po filozofické a psychoanalytické čtení, představují tak jeden z vrcholů českého i evropského symbolismu.<sup>38</sup>

Další z iniciačních osobností devadesátých let byl sochař František Bílek. Při stipendijním pobytu v Paříži zcela nedbal připomínek svých učitelů, což vedlo k odebrání tohoto stipendia. Tento čin mohl dodat odvalu mladým malířům k vyvázání se z klasických akademických praktik a otevření se evropskému kontextu. Ve své rané tvorbě se Bílek vyrovnával s podněty symbolismu, jeho díla jsou velice vážná, plná neobyčejné pasivity, sražená k zemi bolestmi pozemského života bez náznaku naděje na vysvobození, což je přímo uchopitelné v dílech *Orba je naší viny trest* a *Golgota*. Ve vyobrazeních Krista bez naturalistického zobrazení stigmat, krve a prověšeného těla, navázal na umělce jako Maurice Dennis, Paul Ranson nebo Paul Gauguin.<sup>39</sup> Později se Bílek s pesimismem své rané tvorby vyrovnal a jeho díla se po roce 1900 začínají přiklánět k secesi ovlivněnému tvaru.

---

<sup>35</sup> URBAN 2014, 138.

<sup>36</sup> WITTLICH 1987, 56.

<sup>37</sup> WITTLICH 1987, 56.

<sup>38</sup> URBAN 2014, 138.

<sup>39</sup> URBAN 2014, 136.

## 4 Ikonografické a námětové souvislosti mezi symbolistními a expresionistickými díly

Symbolismus konce devatenáctého století přinesl do výtvarného umění soubor mnoha námětových motivů a témat z různých zdrojů. Mezi tyto zdroje patří romantický historismus a jeho zájem o náboženství, ale i evropské a mimoevropské kultury. Umělci z nich značně individuálně čerpali a vytvářeli umělecká díla sama pojatá jako symboly. Obrazy a sochy byly podřízeny imaginaci, která mohla využít určitých témat a idejí, nicméně je vždy podřídila své intenci.<sup>40</sup>

Stěžejním tématem symbolistických obrazů se na základě bohatých zdrojů z minulosti stala mytologie, mýtus, legenda, pohádka. Reflektovaly se nejen klasické antické mýtické příběhy, ale byly zobrazovány i místní či národní legendy, často středověké. V našem prostředí ovšem toto téma nebylo umělci skupiny Osma příliš reflektováno.<sup>41</sup> Jedná se zřejmě o součást agendy jdoucí proti starším generacím, jež veškerou svou sílu vložily do znovuoobjevení a oživení národních tradic, včetně vyobrazování českých mýtů a legend. Malíři Osmy toto pojetí považovali za patřící minulému století, a naopak měli zájem o dění na umělecké scéně v Evropě. Tímto generačním distancem nejspíš lze vysvětlit, proč tato témata tak velmi často obsažená v umění poslední třetiny devatenáctého století, se v podstatě vytratila z uměleckého zájmu nastupující generace.

Umělci skupiny Osma dále rozvedli ve svých raných expresionistických dílech již odlišné náměty. Symbolistně namalovaná krajina byla na jednu stranu symbolem nekonečného znovuzrození, a tudíž vítězství života nad veškerými peripetemi existence, a ztělesňovala naději do budoucna, na druhou stranu nabývala temnějších poloh vyjadřující pravý opak, tj. nevyhnutelnost zániku a smrti a bezvýchodnost bytí ve zdejších světech. Umělci na samém počátku dvacátého století rozvedli téma krajiny jako obrazu zoufalství jedince a jeho duše. Krajina již nezobrazovala všeobecný úděl lidstva, ať už ten s dobrým, či ten se špatným koncem, nýbrž se stala ztělesněním umělcovy vlastní vnitřní krajiny, jeho duše.

Melancholický moment ticha v krajině symbolistní pak postupně vystřídal spíše výkřik agónie nitra v krajině expresionistické. Tento vývoj lze dobře sledovat i ve vývoji

---

<sup>40</sup> WITTLICH 2010, 438-444.

<sup>41</sup> S výjimkou starší generace, viz. úvod této práce.

tvorby Edvarda Muncha, který chápal stav syntetizujícího spojení jednotlivce se světem jako krizi.<sup>42</sup>

V českém umění konce devatenáctého století byla silná tradice náladové krajinomalby. Malíři tzv. Mařákovy školy jako byli Otakar Lebeda, Antonín Hudeček, ale také Antonín Slavíček či František Kaván, rozvinuli toto téma v jejich obrazech devadesátých let.

---

<sup>42</sup> WITTLICH 1982, 305.

## 5 Zobrazení krajiny jako duše

Problémem zobrazení krajiny jako stavu vlastní duše se zabývali již umělci symbolismu, v expresionistických dílech jde spíš o odlišné tematizování duše. Značně se na přeformulování nálady v krajině podílel Edvard Munch, který mladou generaci umělců silně ovlivnil.

*Milostná noc* [1] Emila Filly z roku 1907, je silně inspirována Munchovým obrazem *Tanec na břehu* [2] z let 1901-2<sup>43</sup>, objevuje se zde motiv luny i motiv bílé kočky v dolní části obrazu, ve srovnání s tímto obrazem je nicméně ten Fillův naplněn jinými významy. Základní motiv tvoří lineární rozdělení krajiny s vysokým horizontem a barevně velmi exaltované pásy hmoty, plochost a rozlehlost krajiny narušuje jen dolní přeliv černého masivu, v němž se nachází zmiňovaná bílá kočka. Rozlehlost a prázdnota krajiny umocněná měsícem v zelených tónech obklopený nafialovělou aurou odkazuje k symbolistnímu pojetí melancholické lyrické krajiny. Zde je však krajina velmi neklidná a svou barevností naplněná vnitřní naléhavostí, která podle Vojtěcha Lahody vychází z erotického napětí.<sup>44</sup>

Zajímavé je rovněž srovnání s některými kartony Františka Kavána z let 1895–6, na kterých lze vidět posun jeho tvorby od poetického naturalismu k symbolistnímu až dekadentnímu projevu.<sup>45</sup> Kaván se v únoru 1896 rozhodl opustit Mařákův krajinářský ateliér a začal se věnovat propojení náladové krajinomalby s vlastními niternými pocity. V té době se sblížil s Karlem Hlaváčkem a začal se podílet na vydávání časopisu *Moderní Revue*. Umělci spolu spolupracovali umělecky i literárně, Kaván namaloval řadu ilustrací k Hlaváčkovým básním. Umělec pak spolupracoval i s S.K. Neumannem a jeho *Novým kultem*, pro který vytvořil řadu záhlaví.<sup>46</sup> Tyto kresby pracují s linií expresivně, předznamenávají expresionistické tendence a zároveň uzavírají Kavánův zájem o dekadenci ve druhé polovině devadesátých let. V roce 1901 a 1902 byla přidána do časopisu *Paleta* série čtrnácti listů temperových krajinomaleb, jež byly do roku 1928 v majetku SVU Mánes.<sup>47</sup> Malby jsou kombinací náladové krajinomalby předchozích let se

---

<sup>43</sup> LAHODA 2007, 80.

<sup>44</sup> LAHODA 2007, 80.

<sup>45</sup> NOVOTNÁ 2012, 7.

<sup>46</sup> URBAN 2006, 281.

<sup>47</sup> NOVOTNÁ 2012, 14.

symbolistním konceptem psychického stavu duše umělce doplněné velmi živou expresivní barevností.

Dvě z nich, *Zimní večer* a *Po bouři*, jsou nejvíce blízké Fillově Milostné noci. Krajině na obrazu *Zimní večer*<sup>48</sup> [3] dominuje kontrast mezi chladnými zelenými tóny země a ostře červenou barvou nebe. Malba je tvořena nízkým horizontem s černými siluetami holých stromů, agresivně se tyčících proti obloze, na které je zobrazen žlutý srpek měsíce a stylizovaná bílá hvězda, jinak je obraz zcela prázdný. Stejná barevnost je zachycena i na Fillově obraze, ovšem vice versa - krajina ostře červená a zelené tóny jsou přítomny v měsíci, tentokrát zobrazeném v úplňku. Oběma obrazům je společná redukce krajiny do několika znaků, stávající se ještě patrnější ve srovnání s druhým obrazem s názvem *Po bouři ...*<sup>49</sup> [4]. Krajina na této malbě je opět tvořena nízkým horizontem zdůrazněným tenkou červenou linií a třemi stromy, jež jsou stylizované do vertikálních linek. Tyto tři čáry umístěné ve středu a po okrajích obrazu jsou jediné vertikály, které jsou zde namalovány. Modro-bílou plochu nebe ohraničuje, stejně jako jediný mrak, který se na ní nachází, silná černá linie. Ve spodní části malby se rozprostírá krajina malovaná pouze černou barvou doplněnou řadou oválných zeleno-žlutých odlesků jdoucích obrazem v pravidelném rytmu. Filla na obraze Milostná noc užívá stejně důraznou redukci krajiny a její členění na plochy silnými černými liniemi stejně jako sugestivní černou plochu ve spodní části obrazu. Rozdíl mezi těmito díly tvoří Fillův posun směrem k více gesticky vedenému rukopisu, který, na rozdíl od Kavánovy klidné melancholické krajiny, dává té Fillově expresivní výraz.

Spojení Františka Kavána s Moderní Revue bylo pro něj jednoznačně důležité i v jeho malířské tvorbě. V časopise byla publikována díla významných symbolistních malířů, jako byli Félicien Rops, James Ensor, Félix Vallotton, Aubrey Beardsley a hlavně Edvard Munch,<sup>50</sup> jehož tvorba zde byla v našem prostředí k vidění ještě před velkou výstavou v roce 1905. Právě několik prací tohoto pro českou modernu významného malíře bylo v průběhu devadesátých let publikováno na stránkách Moderní Revue. Munchovy obrazy byly v časopisu publikovány celkem čtyři.<sup>51</sup> První dvě díla byla otištěna na přelomu let 1896/7 ve sv. 5. Jedná se o grafiku podle stejnojmenného obrazu *Výkřik*, jež však v té

<sup>48</sup> Zimní večer, 1895-6, tempera, karton, 156 x 245 mm, vlepeno v časopis Paleta.

<sup>49</sup> Po bouři ..., 1895-6, tempera, karton, 167 x 210 mm, vlepeno v časopis Paleta.

<sup>50</sup> URBAN 1995, 10.

<sup>51</sup> URBAN 1995, na různých str.

době vyšla pod názvem *Šílenství*, doplněná autorovým textem. Druhou pak byla jedna z verzí *Madony*. Tímto tématem se Munch zabýval v letech 1895-1902. Dále vyšla v roce 1897 ve sv. 5 Munchova *Vlastní podobizna (s pažní kostí)* a ve sv. 6 vyšla *Harpyje* pod názvem *Upír*. Budeme-li souhlasit s názorem Zuzany Novotné, která klade vznik Kavánových maleb do let 1895-6, bude z toho vyplývat, že se Kaván mohl inspirovat pouze dvěma reprodukcemi severského malíře. Spíše než o přímé citace se jedná o podobná témata jako je propojování obrazu s textem nebo příbuzné řešení plochy.<sup>52</sup> Podobnost Kavánových krajin a Fillovy *Milostné noci* je na emocionální rovině, která by v obou případech mohla vycházet z inspirace právě Edvardem Munchem. Emocionalita a vnitřní zoufalá naléhavost projevu vlastní Munchovým reprodukcím byla inspirativnější než samotný námět. Vlnění energií například kolem hlavy Madony mohli oba čeští malíři přenést do vlnění krajin na jejich obrazech.

Fillova inspirace Kavánovými obrazy není přímo doložena, jelikož není jasné, zda krajiny v časopise *Paleta*, nebo v majetku Mánesa spatřil, nicméně by se mohlo jednat o zajímavý doklad další možné výměny inspirací mezi mladší a starší generací umělců.

Zcela specificky promýšlel krajinomalbu Bohumil Kubišta. Ve svých obrazech krajin postupně stupňoval napětí organického a krystalického, kombinoval přesné geometricky utvářené obrazové plochy, do kterých následně vkládal symbolické významy.

Tyto tendence lze zřetelně pozorovat například na jeho obraze *Lom v Braníku* [5] z let 1910–11. Geometricky utvářené zobrazení lomu zabírající pravou půlku obrazu pro Kubištu symbolizoval pohled pod povrch, do nitra země, který se skrze diagonálu řeky střetává s organickou a barevně odlišenou krajinou na levé části obrazu.<sup>53</sup> Krajina je tedy pečlivě zkonstruována, zároveň barevné a světelné reflexy v ní utváří jakési záření forem, její vnitřní symbolickou hodnotu, tak typickou pro Kubištovo dílo.<sup>54</sup> Malíř do svých krajin vkládá své vlastní symboly a významy, neukazuje tím ale své nitro a své vnitřní emoce, nicméně vytváří úplně nové emoční zázemí obrazu, tvoří si osobní symboliku. Motivem lomu se zabývali i další malíři, zajímavé je srovnání v obrazy s lomy od Karla Myslbeke pocházející z let 1911–13<sup>55</sup> [6]. Jsou to lepty i olejomalby zachycující temnou a prázdnou krajinu zruinovanou lomy, až bolestně zjizvenou lidskou činností. Tyto díla jsou velmi

<sup>52</sup> URBAN 2005, 8.

<sup>53</sup> SRP 2014, 124.

<sup>54</sup> „Teplá barva má v místech maximálního modelačního zaoblení reflex barvy studené (okr, zeleň), a naopak barva studená v těchto místech reflex barvy teplé (zeleň, okr).“ In: SRP 2014, 125.

<sup>55</sup> LAHODA 2007, 68.



naléhavá, krajina někdy může připomínat i zlomeného člověka, ať už jeho tělo či duši. Na části z nich se objevují dělníci a dostávají tak rozměr sociální kritiky. Myslbečkové krajiny jsou děsivými torzy zanechané v tichu po ničivé lidské činnosti. Malířovým záměrem ovšem mohlo být i zpodobení vlastní rozdrásané duše, (vedoucí na prahu první světové války k jeho sebevraždě) ovšem pomocí pro symbolismus netypického využití kritického motivu dopadu lidské činnosti na přírodu.

## 6 Studium vlastního já

Dalším klíčovým aspektem, jež přinesl symbolismus, byla nová definice *já*. Podobně jako v krajinomalbě, která přestává být romanticky a náladově laděná, posouvá se i význam malířova zaznamenávání vlastního já. Objevuje se zde silné napětí mezi fyzickým a psychickým *já*. Umělci se přirozeně ztotožňovali s melancholickým šíleným géniem, který k tomu, aby mohl tvořit, musí proniknout do hlubin vlastní duše, jež je často spojené se zavřenýma očima, se spánkem. Téma spánku se objevuje v českém secesním sochařství a nese s sebou pozoruhodnou symboliku.<sup>56</sup> Motiv zavřených očí a spánku se pohybuje na škále od smrtelné letargie, přes somnambulismus k nevědomé inspiraci. Symbolizuje také odevzdanost vnějšímu jevovému světu (naturalismu) a úžas nad nebytím, resp. nad citovým neklidem lidského nitra.<sup>57</sup>

Studium své vlastní podobizny bylo nedílnou součástí tohoto procesu sebe poznání, v rámci kterého se umělci někdy stylizovali do hrdinů, mučedníků či postav daného příběhu. Stejně tak bylo důležité poznání aspektů života, mezi které patří i smrt. Podobné snahy po absolutizaci vlastního já se objevují u mnoha expresionistických umělců v Evropě jako reakce na individualismus 18. a 19. století, který zdůrazňoval spíše jedince než jeho jedinečnost. Nový důraz na jedinečnost vlastní existence vycházel z textů Artura Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho, jejichž filozofie podstatně přispěla k expresionistickému vyjádření *já* skrze autostylizaci vlastní podobizny.<sup>58</sup> Podobné autoportréty můžeme samozřejmě nalézt i u členů skupiny Osma, jako jsou Friedrich Feigl, Willy Nowak nebo Antonín Procházka, Emil Filla či Bohumil Kubišta, a také i u dalších členů generace, jako je Václav Špála, Jindřich Prucha či Jan Zrzavý.

Fillova kresba *Hlava staré ženy* z roku 1904 dokládá, že nejde výlučně o vlastní podobizny malířů. Podle Lahody je kresba podobná některým současným kresbám Maxe Švabinského. Zájem o Švabinského se v malířově tvorbě projevuje mezi léty 1900-1904<sup>59</sup>, kdy do své rané tvorby přebírá portrétní perokresby v duchu secesní estetiky, mimo zmíněného obrazu je to také *Podobizna umělcovy matky, paní Fillové*, již vytvořil o rok dříve. Žena na obraze sedí se zavřenýma očima a opřená o dlaň je zcela pohroužena do svých vlastních hloubek, motiv zavřených očí je převzat především z českého symbolismu.

<sup>56</sup> WITTLICH 2010, 426.

<sup>57</sup> WITTLICH 2010, 426-429.

<sup>58</sup> RAKUŠANOVÁ 2007, 241.

<sup>59</sup> Filla se ovšem vůči němu později vymezil. In: LAHODA 2007, 34.

Obraz je celý navíc ponořen do tmy, z níž vystupuje jen obličej a ruce a je tím prohlouben onen motiv vnitřní kontemplace.

Podstatné jsou Fillovy autoportréty zhruba z let 1903 až 1908, v nichž můžeme najít silné symbolistní tendence, jako je hypnotický pohled, sebe stylizace či motiv masky.<sup>60</sup> Malba *Vlastní podobizna s cigaretou (Autoportrét I)* [7] je namalována rychlými, ne příliš hustými tahy štětce. Celá plocha obrazu je vcelku neklidná. Neustále se přelévající směs žlutých, modrých a zelených tónů umocňuje divákův pocit z hypnotického pohledu portrétovaného. Fillův zrak ho přímo konfrontuje a vyzývá, na rozdíl od pohledu Jana Preislera v autoportrétu z předchozího roku<sup>61</sup> [8]. Oba obrazy se od sebe liší výrazovým pojetím. Filla je svým nesmlouvaným tvrdým pohledem zřetelně odlišný od kontemplativního Preislera. Ovšem v obou je přítomný určitý melancholický akcent. V Preislerově obraze jej spatřujeme především v jeho lehce skloněné hlavě, zatímco ve Fillově obraze jej způsobuje stín klobouku vržený na jeho tvář. Tento stín také v divákovi vyvolává pocit vnitřního znejistění. Aspekt sugestivního pohledu vizionáře jakoby odrážejícího celý svět i duši diváka můžeme vidět i v dalších Fillových portrétech z těchto let.

Zajímavá je kresba na papíře z roku 1904, kde malíř zachytil děsivou masku [9]. Motiv masky byl v symbolismu velmi často používán, jelikož vyhovoval myšlence něčeho skrytého, napětí mezi fyzickým vzhledem a psychickým rozpoložením člověka, jež tak fascinovalo umělce konce století. Fillova maska se zde stává nositelem ještě jiného významu, ukazuje se jako děsivá a zneklidňující karikatura a její naléhavost je intenzivnější v momentě, kdy rozpoznáme, že nemá nositele a stala se zcela autonomní. Je zde možno nalézt průsečík s českým symbolismem pracujícím intenzivně s fantazijními tématy, jež vycházela především z lidových legend. Přímo podobu nacházíme s obrazem od Jaroslava Panušky, na kterém je vidět pouze děsivý obličej Čarodějnice vystupující ze tmy [10]. Jak již bylo zmíněno v úvodu, Panuška se pohádkovými motivy fantazijních bytostí intenzivně zabýval, jeho výjevy jsou strašidelné, ovšem nabývají také lyrické grotesknosti. Naproti tomu Fillova maska žádnou „útěchu“ v komičnosti neumožňuje, zůstal zde jen syrový děs. Maska je rovněž důležitým motivem i u evropského symbolismu, umělci s ní zacházeli jako se symbolem ukazujícím něco skrytého, myšlenku, že za tím, co vidíme, můžeme hledat ještě další rovinu.

<sup>60</sup> LAHODA 2007, 35, 37.

<sup>61</sup> LAHODA 2007, 37.

Nejsignifikantnějším obrazem tohoto Fillova období je *Čtenář Dostojevského* [11], na kterého lze nahlížet z mnoha různých hledisek. Malba je sjednocením dvou umělcových autorit té doby – malířské v osobě Muncha a literární v osobě Dostojevského.<sup>62</sup> Z pohledu symbolistních tendencí je zajímavé srovnání obrazu Františkem Šmejkallem s litografií Odilona Redona s názvem *Des Esseintes* [12] z roku 1888.<sup>63</sup> Vidíme na ní vyobrazeného hrdinu z dekadentního románu zhrouceného v křesle a zcela ponořeného do světa svých myšlenek. V podobné poloze nalézáme i čtenáře na Fillově obraze. Latentní přítomnost Fillova autoportrétu je ještě více znejasněná obličejovými rysy samotného Dostojevského, nebo Raskolnikova, hrdinou jednoho jeho románu.<sup>64</sup> Malíř se mohl snažit poukázat na vnitřní provázanost svých a Dostojevského myšlenek. Symbolistní je i motiv zavřených očí, vnitřní kontemplace a obrácení se do niterného světa představ a myšlenek. Zároveň je tu implikován pocit zoufalství a napětí mezi postavou a prostředím, v němž se nachází. Místnost je velmi tichá a klidná, městská krajina za oknem, nejspíš brněnská, vypadá snově a neskutečně a neodráží vnitřní rozpoložení čtenáře. Psychické napětí se tedy o to více odráží v obličejí muže a gestech těla a rukou. Jakoby Filla zobrazil záchvat chorobné melancholie, často se vyskytující u postav Dostojevského románů. Je to dvojaký pocit, síla, která může stejně tak konat dobro, jako zabíjet,<sup>65</sup> vidíme zde symbolistní polaritu napětí dobrých a zlých sil. Podle Lahodova rozboru by se zde rovněž mohla nacházet tenze mezi vírou a vědou vycházející opět z Dostojevského románů. Obraz *Čtenář Dostojevského* je nesmírně komplexní a představuje určitou symbolistní syntézu ve Fillově tvorbě ke které došlo díky hlubokému zaujetí tímto spisovatelem.

Studium *já* ve svých pracích prováděl intenzivně rovněž Kubišta. Dalo by se říct, že se jím zabýval nejusilovněji z celé skupiny Osma, především pak ve své rané tvorbě.<sup>66</sup> Inspiroval ho Rembrandt, ale i Max Švabinský, což lze nejlépe vidět na dvou leptech z roku 1907.<sup>67</sup> Kubištova tvář je na obou zahalena ve stínu a na druhém z těchto leptů se stylizuje do role nadpřirozeného média, někoho, kdo je schopen odhalit pravou povahu

<sup>62</sup> WITTLICH 1982, 309.

<sup>63</sup> Další výčet možných interpretací obrazu viz: LAHODA 2007, 69-73.

<sup>64</sup> Detailní rozbor možných interpretací obrazu viz. Vojtěch Lahoda: *Knihy a samovar. Čtenář Dostojevského*. In: BUKOVINSKÁ/SLAVÍČEK 2006, 347-359.

<sup>65</sup> BUKOVINSKÁ/SLAVÍČEK 2006, 352.

<sup>66</sup> První úsek tvorby autoportrétů v letech 1905-1910, ze druhého 1911-1918 pak pochází pouze jeden linořez, a to z roku 1918. In: SRP 2014, 31.

<sup>67</sup> SRP 2014, 39.

každého člověka během pouhého momentu. Kubišta se na portrétech pohybuje celým spektrem zobrazování sebe sama, od přísně střízlivé a reprezentativní až po sugestivní a naléhavou polohu. Rovněž se v autoportrétu u něj objevuje také první zhodnocení analytického kubismu.<sup>68</sup> Ze všech těchto autoportrétů se mi jako nejvíce symbolistní jeví právě dva, *Autoportrét v haveloku* [13] z roku 1908 a *Modrý autoportrét* [14] namalovaný o rok později. Obě malby mají nesmírnou výrazovou sílu a představují pomyslný vrchol barevného symbolismu Kubištova raného období. Právě barva je v obrazech nejsugestivnější výrazový prostředek.

Ve *Vlastní podobizně v haveloku* zároveň Kubišta dospěl v rámci studia vlastního já k jeho absolutizaci.<sup>69</sup> Jsou zde zobrazeny obě stránky jeho povahy, ta plachá i ta výbušná, jež jsou i v přímém barevném kontrastu, který prostupuje nejen celou tvář, ale i celým tělem s jediným akcentem bílého límce košile. Obličej nesoucí velmi tvrdý a nesmlouvaný výraz je tvořen světlými růžovými tóny představující světlo jdoucí zleva, a různými odstíny tmavě zelené tvořící stíny nejen na tváři, ale i ve vlasech a na kabátě. Doplnuje je červenohnědá barva celé postavy, ve vlasech a na haveloku. Stejně fascinující je pozadí obrazu tvořené z oranžovožluté, zelenomodré a bílé barvy. Tyto tři pásy zjevující se za hlavou malíře představují jakousi symbolickou auru kolem jeho hlavy. Celým portrétem tak prostupuje toto auratické chvění a vlny symbolizující tok života, jehož dobré i zlé stránky se odráží na tváři zobrazeného. *Já* se stává zároveň součástí tohoto chvění, stejně tak jako je od něj izolováno.

Druhý z těchto dvou pozoruhodných obrazů, *Modrý autoportrét*, je také tvořen barevnými kontrasty, zde redukovanými do primárně modré a hnědé. Napětí mezi modrou a hnědou může být viděno jako kontrast mezi nebem a zemí.<sup>70</sup> Spíše v něm však vidím opět rozpor mezi světlou a temnou stránkou lidské povahy. Byť je celý portrét, včetně klobouku a těla, namalován v modré, na tváři jsou v místech nejhlubších stínů patrné hnědé kontrasty. Zároveň z tváře vyzařuje neurčité světlo znovu se odrážející v okrové auře kolem postavy, jež ji odděluje od hnědého pozadí. Výraz tváře ještě stupňuje tyto barevné kontrasty a vnitřní boj jedince se stává zřetelnějším, než na předchozí podobizně. Oba zmíněné obrazy pracují s určitými typy autoportrétu využívající spíše obecnou symboliku barev a energií vyjevující psychické jádro jedince.

<sup>68</sup> Jedná se o obraz Kuřák (*Vlastní podobizna*), z roku 1910. Viz. Např. SRP 2014, 54.

<sup>69</sup> RAKUŠANOVÁ 2007, 243.

<sup>70</sup> SRP 2014, 49.

Dichotomie „druhého já“ je explicitně vyjádřena na obraze z roku 1911 *Dvojník* [15]. Dva muži stojící proti modrému pozadí jsou zde vyobrazeni jakoby proti sobě, ačkoli se na sebe nedívají. Muž vlevo je více vepředu, jeho tělo je provedeno z jednoduchých objemů stejně jako klobouk na jeho hlavě. Hlava je geometrizovaná obdobně jako na jiných portrétech, celá postava je sjednocena v okrově žlutých tónech, její pohled je upřen neurčitě vpravo za diváka. Muž vpravo je více vzadu, jeho tělo je principiálně provedeno velmi podobně, nicméně barevně je sjednocen do odstínů červeno-růžových s černými stíny, na hlavě nemá klobouk a jeho pohled je nepřítomný jakoby mimo sebe. Levou rukou se jen lehce dotýká ramene muže v klobouku a jeho zápěstí je ve stejných barvách jako tělesný objem prvního muže, pouze v místě dotyku na konečcích prstů je použita červená barva. Při bližším zkoumání pak rozeznáme červenou i na kabátě prvního muže. Ruka dvojníka tak působí jako přenašeč energie. V pohledu muže s kloboukem poté spatřujeme určitý neklid, jako by věděl, že se do něj přelévá energie druhého jeho dotykem, ale zároveň tomu nemůže zabránit. Obraz *Dvojník* nabývá na síle až při detailnějším zkoumání, až při odhalování subtilních vztahů obou postav. Kubišta zde pracuje s dvojníkem jako symbolem druhé, skryté stránky vlastní povahy, která jej skrytě ovlivňuje i přes jeho nevědu.

Obsahové pojetí barvy, jak jej můžeme nalézt u zmíněných Kubištvých portrétů, je příznačné pro české prostředí. Barvu jako zrcadlo stavu duše použil ve stejné době i František Kupka na obraze *Žlutá Škála* [16] z roku 1907, ve kterém je hned několik symbolistních principů. Muž sedící v křesle má zavřené oči, jež odkazují k mnohokrát zmiňovanému fenoménu vnitřnímu pohledu do duše, zároveň barevné kontrasty na jeho obličejích z něj tvoří jakousi masku, motiv, jenž se v symbolismu také hojně objevuje. V neposlední řadě je na těchto Kupkových i Kubištvých obrazech důležitá převažující žlutá barevnost, jenž ztělesňuje dualitu lidského bytí.<sup>71</sup>

Symbolicky bohatý se ukazuje také *sv. Šebestián* [17] z roku 1912. Dle Jana Zrzavého se jedná o Kubištův autoportrét.<sup>72</sup> Obraz je z období, kdy malíř promýšlel vnitřní kompoziční strukturaci obrazu v symbolické rovině čísel a základních geometrických obrazců.<sup>73</sup> Ustanovením základní harmonické kompozice rovnostranného trojúhelníku hlavy, kterou následně rozrušil jeho posunem a spirálovitým rytmickým pohybem klesání

<sup>71</sup> POMAJZLOVÁ 1994, 75-76

<sup>72</sup> NEŠLEHOVÁ 1984, 140.

<sup>73</sup> Kompoziční rozbor obrazu viz. NEŠLEHOVÁ 1984, 142.

celého světcova těla, vytvořil na obraze neklidný a nejistý pohyb odrážející pohyb na tenké hranici života a smrti. Sofistikovanou symboliku kompoziční výstavby doplnil ještě symbolikou barevnou, ovšem na rozdíl od předchozích zmiňovaných portrétů výrazně redukovanou. Na obraze sv. Šebestián se uplatňují škály barev caputmorta, hnědé, symbolizující smrt, a zelené, jež zde mají symbol života a vidíme je pouze na listech stromu, ke kterému je mučedník přivázán. Symbolistní stylizaci umělce do mučedníka promyšlená kompozice ještě podporuje. Kubišta tak utváří vlastní systém symbolů neobvyklý i v evropském prostředí.

Tvůrčí představy o vlastním utrpení se objevují i v autoportrétu Karla Hlaváčka s názvem *Můj Kristus* [18], vytvořený v roce 1897.<sup>74</sup> Umělec se zde nicméně nestylizuje do podoby mučedníka smířeného se svým osudem, nýbrž se k divákovi obrací sugestivně démonickým pohledem. Vytváří tedy druhou možnost autostylizace ve vlastních podobiznách symbolistních umělců. Sám jej pak definoval jako zobrazení „duše v celém rázu, ve všem výrazu vážné, zasmušilé a rozbolavěné tváře.“<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> URBAN 2006, 68.

<sup>75</sup> URBAN 2006, 130.

## 7 Náboženská témata

Symbolismus znovuobjevil náboženská témata po impresionismem nasyceného konci století. Tyto témata byla současně stále přítomna i v akademické malbě a její tradici, symbolismus je však obohatil o nové významy. Byla do nich vkládána nová důležitost, poskytovala umělcům i divákům další východisko od negativ moderní doby. Souběžně s náboženskými tématy byly objevovány i okultní vědy a satanismus. V našem prostředí se určité „satanistické“ tendence objevují v okruhu kolem Karla Hlaváčka a Moderní revue, v mladší generaci podobnou tvorbu lze vidět hlavně u Josefa Váchala. Umělci ze skupiny Osma nově promýšleli a zobrazovali biblické či mytologické výjevy.

Emil Filla namaloval v roce 1910 obraz *Milosrdný Samaritán* [19], což byl námět, jímž se zabývali umělci napříč generacemi, jako byli Jan Preisler, Karel Špillar nebo Jan Zrzavý.<sup>76</sup>

Na 35. výstavě SVU Mánes Filla obraz vystavil, následně se na něj snesla kritika.<sup>77</sup> Spolu s obecným zájmem jej tento motiv přitahoval i na osobní emocionální rovině, podobně jako se s tím setkáváme i na stylizovaných autoportrétech. Fillův obraz má vertikální kompozici na jejíž hlavní ose vidíme Samaritána se zraněným v téměř barokní pozici, nad nimi stojí osel, který je barevným provedením téměř nerozeznatelný od okolního prostředí. Předobraz této kompozice lze pozorovat u El Greca a Delacroixe, později také u van Gogha, který kopíroval Delacroixovy obrazy.<sup>78</sup> Celý obraz je barevně řešen velmi harmonicky, od odstínů okrově a slámově žluté, přes měkké zeleně a modře k teplým hnědím. Postavy splývají do sebe i do krajiny a navádí ke klidné kontemplaci. Zároveň může člověk uvažovat nad tím, zda on sám není tím raněným, jehož obličejová fyziognomie nemá žádné konkrétní rysy a dává této sebeprojekci plný prostor.

Pokud výjev srovnáme se stejným, jež namaloval Preisler [20], zjistíme, že mají podobně harmonicky sladěné kompozice. Preislerova barevná škála se pohybuje od fialovo-modrých k růžovo-bílým s akcenty oranžové. Obraz je rovněž vertikální, kompozici má ovšem dynamičtější. Samaritán se zraněným leží v pravé dolní části a jsou rámováni skálou, za kterou stojí kůň a obraz uzavírá v pravé horní části výrazný tmavší strom. Fyziognomie postav je podobně nespecifická jako u Filly, rovněž oba obrazy jsou

<sup>76</sup> SRP 2007, 312.

<sup>77</sup> Alois Kalvoda napsal kritickou recenzi, Josef Skružný pak udělal karikaturu do Humoristických listů. Pozitivněji jej naopak hodnotil Vincenc Kramář. In: LAHODA 2007, 88.

<sup>78</sup> LAHODA 2007, 89.



uzavřeny v dolní části zeminou, ten Preislerův ovšem budí dojem cele odděleného výjevu, na který se divák může dívat, ovšem nevybízí k přímé účasti na něm.

Ve stejném roce byl Fillou namalován ještě další obraz s podobným námětem. Jedná se o obraz *Spáči* [21], na němž vidíme trojici spících lidí ve vlakovém kupé. Primárně sociální ladění malíř obohatil o náboženský rozměr, jelikož postavy připomínají spící apoštoly v Getsemanské zahradě.<sup>79</sup> Obraz je proveden velmi podobně jako Milosrdný Samaritán, barevné ladění je redukováno na odstíny modré, šedé a béžové, postavy jsou opět nerozlučně srostlé s prostředím, ve kterém se nacházejí. Reinterpretace tradičního náboženského schématu se na tomto obraze blíží evropskému symbolismu, jež takto typicky uchopoval obrazy s podobnými náměty.

Také obraz *Utěšitel* [22], namalovaný o rok později, odkazuje k problematice Milosrdného Samaritána. Mystické spojení muže a ženy v transcendentálním prostoru, jehož vertikální směřování je naznačeno liniemi pozadí i postav má námětově blízko k obecné symbolice malby. Zároveň je tu také uplatněn princip evropského symbolismu, kdy dílo čerpá z tradičních námětů, aby je vyjádřilo jinak, s jinými významy.<sup>80</sup>

Pozoruhodné jsou rovněž obě verze Fillovy *Salome* z let 1910-1912, z nichž druhá je provedena v monochromních barvách. Téma Salome bylo velmi frekventované symbolistními umělci, zejména například Gustave Moréau jich namaloval celou řadu [23]. Ačkoli spíše než dějem je obraz nesen formálními a tvarovými kontrasty nabývající vnitřní význam,<sup>81</sup> projevují se na něm i tradičně symbolistní prvky. Hlava Jana Křtitele, spočívající na tácu přinášeném služkou, má zavřené oči, motiv hojně se objevující jednak v evropském, ale i v českém prostředí. U nás se jím důsledně zabýval především František Bílek teoreticky i prakticky ve svých studiích Krista na kříži. Bílek do svého Krista vkládal symbol lidstva zápasící o vyšší existenci, rozpracovával v něm svou ideu uměleckého díla jako symbolického projektu.<sup>82</sup>

Ve druhé verzi malby je více rozvinutý kubistický princip, v první verzi je silnější symbolistní náboj [24]. Jsou zde ozvěny evropského pojetí *femme fatale*, ženy jako upíra, jenž si podmaňuje svým tancem mužský princip. Salome zde skutečně hraje důležitou roli

<sup>79</sup> LAHODA 2007, 87.

<sup>80</sup> Vojtěch Lahoda v něm, stejně jako v obrazech Milosrdného Samaritána nebo Salome, vidí skrytý symbol staré a mladé generace. Například v postavě starce vidí nepsaného „vůdce“, který utěšuje mladou dívku – mladé umění, skupinu Osma. In: LAHODA 2007, 102.

<sup>81</sup> SRP 2007, 314.

<sup>82</sup> WITTLICH 1982, 122.

a hlava Jana Křtitele by mohla být symbolem oné pokořené mužnosti. Vidíme Heroda, jak tleská tanci dívky, zcela soustředěn jen na ni. Vojtěch Lahoda považuje useknutou hlavu a tančící ženu za symbol boje mladé generace za nové umění a nutnost „usmrčení“ umění starého.<sup>83</sup>

Mezi mytologická témata oblíbená umělci symbolismu i moderního umění patřili i různí trpitelé a mučedníci, s nimiž se umělci mohli identifikovat. Antonín Procházka dokončil v roce 1911 své pojetí k obrazu *Prométheus* [25], kterým pozměnil dosavadní tradici zobrazování tohoto námětu. Mytologická témata byla často reflektována malíři evropského symbolismu, v různých variantách bychom je mohli najít téměř u všech. Malíř Prométhea na svém obraze přikoval ke skále ve vertikální poloze, na rozdíl od dřívějšího přikování v horizontální poloze, jak to na svých obrazech zobrazili Arnold Böcklin nebo František Kupka.<sup>84</sup> Procházka navíc zobrazil klíčovou scénu příběhu, kdy k Prométheovi přilétá orel a on se marně snaží vyprostit z okovů. Světlo se zdrojem nad jeho hlavou by mohlo být chápáno jako symbol světla, jež přinesl lidstvu, linie těla je nakreslena téměř v barokní křivce, třebaže obraz stojí již na prahu kubismu. A stejně jako předchozí Fillovy obrazy by mohl znamenat protest mladé generace vůči starší, v tom období ještě vyhranějším.

Procházka se zabýval i tématy náboženskými, o několik let dříve namaloval obraz *Vyhnání kupců z chrámu* [26], kterému předcházela řada přípravných skic. Malba má dynamickou kompozici, Kristus namalovaný v ohnivě červených odstínech je umístěn na zlatém řezu. Má energicky roztažené paže, z pravé potom přímo vidíme šlehat energii, se kterou se obrací na odvracející se dav kupců. Energie proudící z něj je ještě zdůrazněná žlutou barvou interiéru chrámu přímo nad jeho hlavou. Diagonálně se od Krista rozvíjející dav lidí je naopak tvořen odstíny modré a hnědé, pouze ti nejbližší jemu jsou namalováni v podobných červených odstínech. Obraz nabývá barokního patosu, symbolika barev zde hraje důležitou roli, utváří z Krista energetické centrum výjevu a udává pohyb celého obrazu. Výjev je možné dát do souvislosti s Prométheem. Ukazuje se zde nutnost očistit společnost od nánosů všeho špatného, lidé za svoje prohřešky musí trpět, pak se možná ukáže nějaké vysvobození. Procházka se považoval za vizionáře, *Vyhnání kupců z chrámu* mu bylo nutnou odplatou, trestem, kterým si lidé musí projít. Prométheus, spolu se dvěma obrazy *Bacchanálií* z roku 1909, mu pak byli příslibem nové společnosti lidí nezátížených

<sup>83</sup> LAHODA 2007, 104-108.

<sup>84</sup> SRP 2007, 314.

civilizačními zásahy.<sup>85</sup> Jsou zde vlivy evropského symbolismu v přeformulování tradičních témat do nových souvislostí, výjevu dodává naléhavosti také symbolika barevná, se kterou zde Procházka pracuje podobně jako jeho generační druh Kubišta.

Kubišta se náboženskými tématy zabýval asi nejkomplexněji. Náboženství pro něj představovalo ducha nové doby. Ne však ve smyslu teistickém, nýbrž ateistickém a obrazy s náboženskými tématy i další umění chtěl naplňovat novými obsahy, které by promlouvaly k modernímu člověku.<sup>86</sup> Tato témata ho provázela téměř celým jeho dílem, první perokresby s *Ukřižováním* a *Narozením Páně* se u něj objevují v roce 1907, dále je pak rozvíjí od roku 1909 a 1910, kdy začíná intenzivně studovat staré mistry, hlavně Poussina. Právě studium tohoto malíře vyvrcholilo v Kubištvě obraze *Vzkříšení Lazara* [27] z roku 1911, volně inspirovaném Poussinovým obrazem *Sbírání Many*.<sup>87</sup> Mimo něj však umělec čerpal také z Rembrandta, Leonarda da Vinci, El Greca, Giotta a Cézanna.<sup>88</sup> V obraze rovněž dochází k propojení a modifikaci kubistického tvarosloví s prvky klasicistními, symbolickými, mystickými a expresivními,<sup>89</sup> v pojetí přírody se pak odráží četba Dostojevského.<sup>90</sup> Volba námětu by mohla odrážet Kubištův tehdejší boj se společností, kterému se krátce po založení Skupiny výtvarných umělců v roce 1911 vzdálil. Kubišta zde rovněž jako jediný uchopil námět tradičně raně křesťanský.<sup>91</sup>

Malíř se snažil o tvůrčí i formální syntézu, o propojení klasické kompoziční tradice s novými myšlenkami a s vnitřní hybnou silou obrazu.<sup>92</sup> Právě spojení různých přístupů vedoucí k novému typu obrazu se mi v tomto směru jeví jako nejvíce symbolistní. Propojila se zde snaha o nové obrazové vyjádření tradičního tématu, uchopená Kubištou z jiného hlediska, než jak to dělali symbolistní malíři, kteří spíše tradiční témata zobrazovali v jejich osobním úhlu pohledu.

<sup>85</sup> Vojtěch Lahoda: *Chut' broskví. Kubismus pro pět smyslů*. In: Antonín Procházka 1882-1945., kat. výst., 2002.

<sup>86</sup> Kubištův přístup k náboženství a Bohu byl ovšem mnohem komplikovanější. Viz: SRP 2014, 228-251.

<sup>87</sup> NEŠLEHOVÁ 1984, 112.

<sup>88</sup> SRP 2014, 241.

<sup>89</sup> NEŠLEHOVÁ 1984, 148.

<sup>90</sup> SRP 2007, 331.

<sup>91</sup> JINDRA 2009, 53.

<sup>92</sup> Zhruba ve stejné době napsal také známou stat' o *Duchovém podkladu moderní doby*, která některé myšlenky vložené do *Vzkříšení Lazara*, ale i do jiných, velmi dobře odráží. In: Kubišta Bohumil: *Předpoklady slohu. Úvahy, kritiky, polemiky*. 1947.

Dílu Vzkříšení Lazara předcházely dvě olejomalby s podobnými náměty. Jedná se o *Narození Páně* z roku 1909 a malba *Křížová cesta* z roku 1910. První je proveden velmi hmotově, jednotliví účastníci děje jsou sladění do stejných barev jako je pozadí, výjimku tvoří jen tělo dítěte. Na druhém obraze Kubišta zobrazil několik výjevů najednou. Vidíme zde Šimona Cyrejského, svatou Veroniku a také Piláta a Heroda.<sup>93</sup> Mezi těmito obrazy je jasně patrný posun v kompozičním i hmotovém schématu malby směrem ke kubismu.

Zhodnocení Kubištvovy barevné symboliky nabízí obraz *Fakír* [28], ke kterému se sám malíř vyjádřil: „... Kde jsem chtěl vyjádřit moc askeze nad nejnebezpečnějšími zvířaty, jako je had. Had je zelený (smrt), z břicha fakíra, centra moci, se linou fluidové vlny oranžové, pozitivní síla proti hadu, který je jimi ovládán. ...“<sup>94</sup> Kubišta se zde snažil symbolicky vyjádřit působení sil v životě jednak barvami, a také pomocí geometrických útvarů – střetnutí spirálovitého hada s oválnou hlavou fakíra. Tím demonstroval projev zákonité moci v přírodě. S tím, a také s domalovanou vegetací již naznačil nové myšlenky, které jej v té době začaly zajímat. Některé principy použité na obraze *Fakír* pochází z indické filozofie. V dalším obraze z tohoto období, je *Meditace* [29]. Základní kompoziční princip vychází se studia sumerských plastik, a oba obrazy tak evokují pokus o návrat k archetypu.<sup>95</sup> Zároveň obraz *Meditace* předchází dílu *Oběšený*, o němž je pojednáno níže. Na plátně *Meditace* vidíme poprsí muže naklánějícího se dopředu a držícího svou hlavu v dlaních. Základní tvarové rozvržení hlavy je inspirováno zmíněnými sumerskými plastikami. Celá kompozice je poměrně bohatě barevně tvořená, můžeme zde najít modré, hnědé, růžové, červené, černé i žluté a zelené tóny barev. Pohled postavy „mimo sebe“ naznačuje symbolistní princip obrácení k vnitřnímu světu člověka. Kubišta však, zdá se, v tomto obraze nemyslel na vnitřní zrak jednotlivce, nýbrž na vnitřní zrak člověka všeobecně, možná světa všeobecně. Podobná díla z téhož roku zahrnují jeho jedinou sochu s názvem *Hlava* a také dřevoryt *Prosba*. V těchto dílech je patrná Kubištvova práce s barevnou a tvarovou symbolikou obecnou, zároveň je zde i ryze symbolistní motiv obrácení pozornosti dovnitř psychického světa jedince, jako to můžeme nalézt v dílech evropských i českých symbolistů.

Pozoruhodně se jeví album dřevorytů Otakara Kubína z roku 1914 s názvem *Lidské bídy*. Soubor je z období Kubínova experimentování s geometrizací, které ale ve své další

<sup>93</sup> SRP 2014, 238.

<sup>94</sup> Dopis Janu Zrzavého z 28.3.1915. In: NEŠLEHOVÁ 1984, 173.

<sup>95</sup> NEŠLEHOVÁ 1984, 178.

tvorbě už nereflektoval. Dílu předchází několik maleb a osamělých postav jakoby bojujících či trpících neznámými účinky. Například obraz *Ctitel východu slunce* představuje figuru namalovanou do schématu trojúhelníku. Nezobrazuje tak člověka, nýbrž znak síly a oddanosti a vypovídá tak o Kubínově sklonu k duchovnosti a mystice.<sup>96</sup> V černobíle provedení dřevorytů z alba *Lidské bídy* jsou tyto tendence reflektovány sugestivněji.

První obraz rozvíjí opakované téma Milosrdného Samaritána<sup>97</sup> [30]. Jsou na něm zachyceny dvě postavy sedící pod stromem, jejichž vzájemné objetí vytváří dojem úplného kosočtverce, do kterého jsou uzavřeny. Vzhledem k pozici postav vůči sobě by se také mohlo jednat o vyobrazení matky s dítětem v symbolistním pojetí matky objímající mrtvé dítě, což by odpovídalo i názvu celého alba. Toto pojetí nalézáme hlavně v rámci symbolismu evropského. Jedná se zároveň o jediný dřevoryt se dvěma postavami a také rozpoznatelným okolním prostředím dodávajícím mu na pocitu zmaru a utrpení. Na ostatních dílech z alba je umístěna vždy jedna postava perspektivně zkreslená jakoby ležící na ubíhající cestě, odkazující spíše k symbolice obecně.

---

<sup>96</sup> SIBLÍK 2000, 25.

<sup>97</sup> SRP 2007, 341.

## 8 Cyklus života

Život vycházející svou růstovou fyzickou i duchovní silou z organického přírodního základu, byl velmi důležitým aspektem chápání světa a kosmu symbolistickými umělci. Fáze mateřství, dětství, adolescence a umírání či smrti byly dalším důležitým souborem témat pro symbolismus i pro generaci umělců skupiny Osma. Symbolistní umělci tvořili náměty spojené s cykly života jako reakci na industrializaci životního prostředí, kterou přineslo 19. století. Idea návratu do lůna přírody, volání po jednodušším a primitivnějším životě, bylo přítomno v mnoha obrazech. Proměna myšlenkového podhoubí počátku století dvacátého způsobila také proměnu přístupu k těmto tématům. Dětství a mládí se stalo zdroji první tísně, rodina pro některé expresionistické umělce již nepředstavovala ideální přirozený stav, nýbrž původ prvního životního napětí.<sup>98</sup> Erotičnost spojovaná již symbolisty s pubertou a následně hojně reflektovaná v dílech rakouských a německých expresionistů je ovšem v českém prostředí mnohem umírněnější. Umělci navazovali spíše na munchovský symbolismus a domácí tradici<sup>99</sup> a neútočili na společenská tabu tak intenzivně.

Fillovu malbu *Dítě u lesa* [31] rámuje hradba temného jehličnatého lesa, který celý obraz uzavírá a soustředí na postavu dítěte namalovaného pouze v modrých tónech.<sup>100</sup> V úvodním textu k výstavě Emila Filly uvádí Vojtěch Lahoda tezi, že krucifix i dítě opakují náměty objevující se v knize reprodukcí Dušana Jurkoviče.<sup>101</sup> Podobný krucifix jako na umělcově obraze se nachází i na jedné z fotek v architektově knize a dá se předpokládat, že se jím Filla mohl inspirovat. V Lahodově monografii o Fillovi je pak obraz kladen do souvislosti se starším obrazem *Vodník* od Hanuše Schwaigera.<sup>102</sup> Mohlo by se tedy jednat o evokaci lidové tvorby a slovesnosti. V symbolistním pojetí je dítě vnímáno jako součást cyklu života jak lidského, tak života celkově a je symbolem obnovení řádu vesmíru. Většinou je zobrazeno spolu s matkou, na Fillově obraze nicméně matka chybí a barevnost dítěte, stejně tak jako v blízkosti se nacházející krucifix by mohly naznačovat smrt, jejíž nevyhnutelnost zdůrazňuje i neproniknutelná bariéra lesa, která

<sup>98</sup> RAKUŠANOVÁ 2007, 161.

<sup>99</sup> Viz. například socha *Puberta* od Jana Štursy z roku 1904. Např. In: WITTLICH 1982, 222, 224.

<sup>100</sup> Vojtěch Lahoda vidí v dítěti Dostojevského myšlenky o ryzosti a citlivosti dětí. In: LAHODA 2007, 73. Naproti tomu Petr Wittlich srovnává s Preislerovou skicou z té doby *Hoch u lesa*. In: WITTLICH 1982, 308.

<sup>101</sup> LAHODA 1987, 9.

<sup>102</sup> LAHODA 2007, 73.

divákovi nedovoluje získat odstup od zobrazovaného námětu. Dítě se tak stává symbolem smrti, nikoli života, a toto pojetí odráží vnitřní dualitu symbolismu, v němž byly často vedle radostných scén matek s dětmi zobrazovány také mrtvé děti, respektive naříkající a plačící matky nad jejich ztrátou. Radost z mateřství byla položena do kontrastu s fenoménem stále vysoké úmrtnosti dětí na přelomu století. Pokud ovšem Filla takovýto význam zamýšlel, je velmi pravděpodobné, že dal přednost dítěti jako symbolu koloběhu života a smrti. Lidová slovesnost je ostatně také obecně propojena s cykly života a inspirace Jurkovičovou knihou nevylučuje další významy vložené malířem do malby.

Další významný zdroj tohoto obrazu představuje, jak ji bylo zmíněno výše, norský malíř Edvard Munch. Umělec ve svém díle často pracuje s cykly života, mimo dětská témata to je rovněž puberta nebo stáří, jak to můžeme vidět například na obrazech *Tanec na břehu* a *Rybář na zelené louce*.<sup>103</sup> Reflektován je také motiv smrti, na obrazech velmi často spojován s dětmi. Munchův život byl velmi poznamenán nemocemi a smrtí blízkých členů rodiny, na jeho obrazech i grafikách nalézáme zpodobení dítěte u lože mrtvé matky, či matku s mrtvým dítětem v náručí, a také rodinu shromážděnou kolem právě zemřelého člena. Zvláště jeho obraz *Nemocné dítě* [32], zachycující umírající vlastní sestru, vyvolal velký skandál již v roce 1886.<sup>104</sup> Také Václav Špála, jako další zástupce mladé generace, reflektoval toto téma v přímé návaznosti na Muncha. Z roku 1907 pochází několik jeho obrazů s rodinou a dětmi podle přímé inspirace obrazu *Bockova rodina*.<sup>105</sup> Špálovy obrazy působí spíše jako studie námětu, na rozdíl od Filly, který Munchovy témata reinterpretuje a obohacuje je o vlastní psychický rozměr.

Ve významové souvislosti se nacházejí dvě Fillova plátna z roku 1910, a to obraz *Podzim* [33] a *Děti* [34]. Na obou je patrný vliv Dostojevského a umělcova snaha o hledání „nového lidství“.<sup>106</sup> Děti zde jsou zobrazeny v tradici biblické, stejně tak jsou zobrazeny jako moderní dionýská alegorie smyslovosti. Zcela po symbolistním vzoru se děti tedy stávají příslibem nového bytí, utopických světlých zítřků, věčného koloběhu života. Formální zpracování obrazu je blízké obrazům *Milosrdného Samaritána* či *Spáčům*. Hmotově namalované různolící dětičky jsou zasazeny spolu s pejskem, který je v pravém dolním rohu obrazu (symbolizujícím nejspíše také určitou bezstarostnost života), do

<sup>103</sup> KOTALÍK 1982, 14.

<sup>104</sup> KOTALÍK 1982, 29.

<sup>105</sup> RAKUŠANOVÁ 2007, 162.

<sup>106</sup> LAHODA 2007, 91.

harmonických vln krajiny za nimi. V pravém horním rohu pak ještě vidíme domek, možná odkazující k dětství malíře samotného. Celá scéna má téměř nadpozemský charakter, krajina se může jevit spíše jako jakési vlnění kolem dětí plujících ve volném prostoru.

Stejnou symbolickou rovinu lze vidět i ve formálně odlišném obraze *Podzim*.<sup>107</sup> Obraz tvoří zvláštní krajina, ve které je zasazena rodina s dítětem, obě komponenty jsou významově i barevně propojeny. Jedna z figur v popředí drží misku s ovocem, celý výjev je podle Lahody metafora „nového“ lidství, jež hledal Filla pomocí svých snah o formulaci „nového“ umění.<sup>108</sup> Vidíme téměř abstraktní obraz, ze kterého jako přeludy vystupují jednotlivé postavy jako symboly, jako prchavý, ale přesto možný náznak světlejší budoucnosti. Pokud bychom se přidrželi Lahodovy interpretace, pak vychází Fillovo hledání „nového“ lidství a umění z kontextů evropského symbolismu, ve kterém se snaha po obrodě světa a umění zrcadlila silněji.

Mnohem více než vyobrazování dětství či adolescence se čeští umělci zaměřovali na zobrazení závěrečné fáze cyklu života, umírání, či ještě možná častěji přímo smrti.

Nejintenzivněji se tématem smrti zabýval Bohumil Kubišta, zejména pak v roce 1912, kdy zažíval osobní i finanční krizi. Nejvíce je to patrné v obrazech *Vražda*, *Zátiší s lebkou* nebo *Polibek smrti* [35]. Právě *Polibek smrti* je v silné návaznosti na symbolismus. Již Arnold Böcklin namaloval vlastní podobiznu se smrtkou hrající na housle. Umělec se sám dostává do přímé konfrontace se smrtí, upozorňuje tím diváka ve smysli tradičního memento mori, že smrti dojdou všichni bez rozdílu. U Kubišty je navíc v obraze značná psychická tenze jeho momentální životní situace a emocionálně ho tím prohlubuje.

Asi nejvíce symbolicky se k tomuto tématu Kubišta vyjádřil o tři léta později obrazem *Oběšený* [36]. Ačkoli námět ani monochromní černobílé řešení není symbolismu typické, mrazivý klid a melancholie výjevu spolu se symbolickým významem užitých geometrických tvarů v sobě nese symbolistní pojetí. Základní motiv do sebe zaklesnutých trojúhelníků tvořících tvář, spolu s postupně klesající hlavou, sledují moment rozpadajícího se vědomí umírajícího a jeho splývání s kosmem. Třetí trojúhelník umístěný nad hlavou lze považovat za symbol trojjednosti a zároveň jeho polohu v obraze lze chápat jako symbol

<sup>107</sup> Vincenc Kramář stejně jako někteří další interpreti chápali toto Fillovo dílo jako první „kubistické“. In: LAHODA 2007, 87.

<sup>108</sup> LAHODA 2007, 87.



dovršení a duchovní syntézy, o kterou se umělec v té době snažil.<sup>109</sup> Jak již bylo řečeno výše, motiv smrti je v Kubištvě díle často přítomný, završuje jej linoryt z roku 1918 *Pozůstatky padlého*, ve kterém zároveň s lidskými kosterními pozůstatky můžeme pozorovat i obilné klasy a další vegetaci rašící okolo. Dílo tak ukazuje na novou tendenci, dalo by se říct na odklon od pesimismu k novým myšlenkám, které ovšem malíř již nemohl uskutečnit, jelikož v témže roce zastihla ona všudypřítomnou smrtí.<sup>110</sup>

Ještě jeden Kubištův obraz je důležité zmínit. Intenzivní studium Dostojevského textů jej přivedlo jednak k obrazu *Dvojník*, a pak také k obrazu z téhož roku, tj. 1911, s názvem *Epileptická žena*<sup>111</sup> [37]. Oběma obrazům je společné magické barevné světlo vyzařující z jejich středu. V obraze *Epileptická žena* je vnitřní světlo ještě sugestivnější, jelikož použitím modré a žluté se na ploše malby objevují žlutozelené odlesky. Žlutá barva je navíc tradičně spojována se světlem a věčností, Kandinskij jí pak přiřítal aspekt šílenství. Symbolické je opět i použití základních geometrických tvarů v hlavě ženy. Spojením šestiúhelníku, pokládaného za symbol spirituální potence jednotlivce, a kosočtverce, jehož číslo čtyři odpovídá ženskému principu, propracovává malíř dokonale symboliku čísel a tvarů, aby vyjádřil svou fascinaci z lidské psýchy.<sup>112</sup> Rozvoj lékařských a psychologických věd na konci století začal odhalovat různé psychické i fyzické projevy lidského nevědomí, což přirozeně fascinovalo i umělce a vedlo k mnoha studiím šílených či jinak psychicky nemocných lidí. Zobrazení takovýchto stavů jedince se v českém umění konce století nevyskytuje, v dílech symbolistů evropských tato se fascinace nalézá poměrně často. Souvisí s tím silný zájem o změněné stavy vědomí, které psychické nemoci někdy doprovázejí a kterých se umělci často snažili dosáhnout různými metodami uměle, neboť věřili, že se tím probudí jejich vnitřní umělecký génius.

---

<sup>109</sup> NEŠLEHOVÁ 1984, 182.

<sup>110</sup> NEŠLEHOVÁ 1984, 183.

<sup>111</sup> SRP 2007, 334-337. Kompoziční rozbor obrazu *Epileptická žena* pak viz. NEŠLEHOVÁ 1984, 136.

<sup>112</sup> NEŠLEHOVÁ 1984, 133.

## 9 Závěr

Jak bylo vytyčeno v úvodu práce, ne všichni malíři ze skupiny Osma ve svém díle nějakým způsobem reflektovali symbolismus. Z bádání vyplynulo, že z těch, kteří tak činili, se nejvíce symbolismem inspirovali Emil Filla a Bohumil Kubišta. Inspirace byly vnímány na různých úrovních vztahů mezi symbolismy. Rozřazování jednotlivých děl, kterými se práce zabývala, bylo rozděleno podle inspirace symbolismem evropským, inspirace symbolismem českým, a inspirace symbolikou obecně. Tyto tři roviny ovšem neplatily, a ani nemohly platit, výhradně, u mnohých příkladů se vzájemně překrývaly, což bylo dáno specifickým uchopením tématu jednotlivými umělci.

Nejvíce umělci reflektovali symbolismus evropský. U naprosté většiny příkladů se také jedná o srovnání nepřímé, umělci zde pracovali s podobnými tématy či principy vyskytující se i v jiných centrech evropského symbolismu. Pokud jde o přímé inspirace, nejčastěji se objevují ty spojené s dílem Edvarda Muncha, jak je ostatně hojně připomínáno i v dosavadní odborné literatuře. Mimo Muncha lze najít přímou inspiraci i Odilonem Redonem. Samozřejmě zde může existovat více paralel, jež ovšem nejsou zaznamenány v denících nebo poznámkách umělců a je tedy velmi diskutabilní, zda je považovat za přímé inspirace. Zároveň také největší počet děl tohoto ražení nalézáme u Filly. Možné inspirace evropským prostředím se pojí s otázkou, do jaké míry umělci Osmy vnímali symbolismus jako symbolismus. Jelikož diferenciaci jednotlivých symbolistických hnutí byla provedena až později, nemusela tedy být úplně zřetelná. Umělci nejspíš byli inspirováni konkrétními díly kvůli jejich obsahové kvalitě, nikoli proto, že v sobě nesly prvky symbolismu. Například poměrně častá je reinterpretace tradičních témat do nové obrazové strategie, jež se vyskytuje v díle evropských i českých umělců.

Co se týče inspirací symbolismem, jak byl reflektován českými umělci, je opět většina děl inspirována nepřímo. Přímá inspirace se odráží jen v několika raných dílech Filly a Kubišty, a vychází z krátkého období inspirace kresbou Maxe Švabinského. Tyto podobnosti jsou podmíněny vazbou k tradici, ke které mladí umělci zpočátku tíhli, v některých případech jedná také o umělecké zhodnocování a přetváření odkazu zanechaného starší generací.

Obecná symbolika se nejvíce odráží v díle Bohumila Kubišty. Jeho snaha o dosažení naprosté harmonie kompozice obrazu se zakládala na užití klasických principů a symbolů v umění. Používání symbolů můžeme nalézt ale i na některých obrazech Emila

Filly nebo Antonína Procházky, či Otakara Kubína. Malíři pracovali se symboly, aby vyjádřili vlastní myšlenky či postoje vůči světu a společnosti.

Zároveň také z některých srovnání vyplývá, že se zde nejedná o stopování „vlivu“ ve smyslu klasických lineárních dějin umění. Díla spadající do této skupiny vznikala paralelně, nelze hovořit o ovlivňování mladší generace tou starší. Více tedy než o přímé inspiraci porovnání svědčí o zajímavých rezonancích výtvarných témat, pojetí a symbolů v obou generačních vrstvách umělecky produktivních na přelomu devatenáctého a dvacátého století.

## **10 Seznam použité literatury:**

BUKOVINSKÁ/SLAVÍČEK 2006 — Beket BUKOVINSKÁ / Lubomír SLAVÍČEK (ed.): *Pictura verba cupit*. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného. Praha 2006

CLAIRE 1995 — Jean CLAIRE: *Lost Paradise: Symbolist Europe* (kat. výst.). Montreal Museum of Fine Arts 1995

GOLDWATER 1998 — Robert GOLDWATER: *Symbolism*. New York 1979

HELLER 1985 — Reinhold HELLER: *Concerning Symbolism and the Structure of Surface*. In: *Symbolist Art and Literature* 1985, 146-153

KOTALÍK 1982 — Jiří KOTALÍK: *Edvard Munch a české umění: Obrazy a grafika ze sbírek muzea E. Muncha v Oslo*. Praha 1982

LAHODA 2007 — Vojtěch LAHODA: *Emil Filla*. Praha 2007

LAHODA 2007 — Vojtěch LAHODA: *Strhni závoj! Krajina, město a expresionistická vize*. In: Marie RAKUŠANOVÁ (ed.) 2007, 41-144

LAHODA 1987 — Vojtěch LAHODA: *Svět Emila Filly* (kat. výst.). Praha 1987

NEŠLEHOVÁ 1984 — Mahulena NEŠLEHOVÁ: *Bohumil Kubišta*. Praha 1984

NOVOTNÁ 2012 — Zuzana NOVOTNÁ: *František Kaván: symbolistní, dekadentní* (kat. výst.). Praha 2012

POMAJZLOVÁ 1994 — Alena POMAJZLOVÁ (ed.): *Expresionismus a české umění 1905-1927* (kat.výst.). Praha 1994

RAKUŠANOVÁ (ed.) 2007 — Marie RAKUŠANOVÁ (ed.) / Petr WITTLICH / Vojtěch LAHODA / Karel SRP: Křičte ústa. Předpoklady expresionismu. Praha 2007

RAKUŠANOVÁ 2007 — Marie RAKUŠANOVÁ: Téma a napětí. In: Marie RAKUŠANOVÁ (ed.) 2007, 145-270

SIBLÍK 2000 — Jiří SIBLÍK: Malířské dílo. Otakar Kubín-Coubine. Praha 2000

SRP 2014 — Karel SRP: Kubišta Bohumil. Zářivý krystal. Řevnice: Galerie výtvarného umění v Ostravě 2014

SRP 2007 — Karel SRP: Osy sváru. In: Marie RAKUŠANOVÁ (ed.) 2007, 271-356

URBAN 2005 — Otto M. URBAN: František Kaván a idea dekadence. Poznámky k umělcům okořské školy II. In: Posel z Budče: almanach poutníků na staroslavnou Budeč. Kladno 2005.

URBAN 2014 — Otto M. URBAN: Tajemné dálky: Symbolismus v českých zemích 1880-1914 (kat. výst.). Praha 2014

URBAN 2006 — Otto M. URBAN: V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914. (kat. výst.). Praha 2006

URBAN/MERHAUT 1995 — Otto M. URBAN / Luboš MERHAUT (ed.): Moderní Revue 1894-1925. Praha 1995

WITTLICH 1982 — Petr WITTLICH: Česká secese. Praha 1982

WITTLICH 2010 — Petr WITTLICH: Secesní Orfeus. In: Horizonty umění. Praha 2010

WITTLICH 1987 — Petr WITTLICH: Umění a život. Doba Secese. Praha 1987

## 11. Seznam vyobrazení:

1. **Emil Filla**, Milostná noc, 1908, olej, plátno, 73 x 110 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: <http://www.isabart.org/person/2259/works>, vyhledáno 5.5.2017
2. **Edvard Munch**, Tanec na břehu, 1900, olej, plátno, 95,5 x 98,5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: <http://www.ngprague.cz/objekt-detail/veletrzni-palac/>, vyhledáno 5.5.2017
3. **František Kaván**, Zimní večer, 1895-1896, tempera, karton, 15,6 x 24,5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: NOVOTNÁ 2012, obr. 11
4. **František Kaván**, Zimní večer, 1895-1896, tempera, karton, 15,6 x 24,5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: NOVOTNÁ 2012, obr. 17
5. **Bohumil Kubišta**, Lom v Braníku, 1911, olej, plátno, 86,5 x 101 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: <https://cz.pinterest.com/pin/346777240035216614/>, vyhledáno 5.5.2017
6. **Karel Myslбек**, Krajina, 1911-1913, olej, plátno, 91 x 122 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: RAKUŠANOVÁ 2007, 71, obr. 66
7. **Emil Filla**, Autoportrét s cigaretou, 1908, olej, karton, 66 x 50 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: <http://abicko.avcr.cz/2008/3/10/12-gallery.html>, vyhledáno 5.5.2017
8. **Jan Preisler**, Autoportrét s cigaretou, 1907, olej, plátno, 50 x 45 cm, Galerie Kodl v Praze. Reprodukce z: RAKUŠANOVÁ 2007, 236, obr. 283
9. **Emil Filla**, Maska, 1904, tužka, akvarel, kaširovaný papír, 13,8 x 18,5 cm, Moravská galerie v Brně. Reprodukce z: <http://www.isabart.org/person/2259/works>, vyhledáno 5.5.2017
10. **Jaroslav Panuška**, Čarodějnice, 1901, olej, karton, 60 x 50 cm, Východočeská galerie v Pardubicích. Reprodukce z: RAKUŠANOVÁ 2007, 206, obr. 246
11. **Emil Filla**, Čtenář Dostojevského, 1907, olej, karton, 98,5 x 80 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: <https://cz.pinterest.com/pin/334462709805970758/>, vyhledáno 5.5.2017
12. **Odilon Redon**, Des Esseintes, 1888, litografie, papír, 13 x 9 cm, Bibliothèque nationale de France. Reprodukce z: <http://krollermuller.nl/en/odilon-redon-des-esseintes>, vyhledáno 5.5.2017
13. **Bohumil Kubišta**, Autoportrét v haveloku, 1908, olej, plátno, 91,2 x 65 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

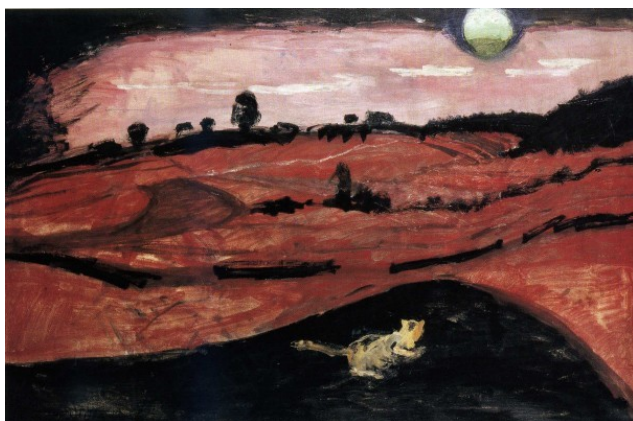
- Reprodukce z: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/ec/3e/a7/ec3ea71c9f523d18745006bc57deb3f8.jpg>,  
vyhledáno 5.5.2017
14. **Bohumil Kubišta**, Modrý autoportrét, 1909, olej, plátno, 51,5 x 43 cm, Západočeská galerie v Plzni. Reprodukce z: [http://www.popelky.cz/text\\_img/21018OGV.jpg](http://www.popelky.cz/text_img/21018OGV.jpg), vyhledáno 5.5.2017
15. **Bohumil Kubišta**, Dvojník, 1911, olej, plátno, 79 x 66,5 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z: [http://www.artmuseum.cz/reprodukce2\\_pohled.php?dilo\\_id=6140](http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=6140),  
vyhledáno 5.5.2017
16. **František Kupka**, Žlutá škála, olej, plátno, 79 x 79 cm, Centre Georges Pompidou Paris. Reprodukce z: <https://blog.artbanana.cz/2017/01/barvy-umeni-zluta/>,  
vyhledáno 5.5.2017
17. **Bohumil Kubišta**, Svatý Šebestián, 1912, olej, plátno, 98 x 74,5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Bohumil\\_Kubi%C5%A1ta\\_-\\_Svat%C3%BD\\_%C5%A0ebesti%C3%A1n\\_\(1912\).jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Bohumil_Kubi%C5%A1ta_-_Svat%C3%BD_%C5%A0ebesti%C3%A1n_(1912).jpg), vyhledáno 5.5.2017
18. **Karel Hlaváček**, Můj Kristus (Autoportrét), 1897, tužka, papír, 24,2 x 21,2 cm, Památník národního písemnictví. Reprodukce z: [http://kultura.zpravy.idnes.cz/foto.aspx?r=vytvarne-umeni&c=A090201\\_135016\\_vytvarneum\\_jaz&foto=JAZ28d665\\_156.jpg](http://kultura.zpravy.idnes.cz/foto.aspx?r=vytvarne-umeni&c=A090201_135016_vytvarneum_jaz&foto=JAZ28d665_156.jpg),  
vyhledáno 5.5.2017
19. **Emil Filla**, Milosrdný Samaritán, 1910, olej, plátno, 96,5 x 59,5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: RAKUŠANOVÁ 2007, 310, obr. 357
20. **Jan Preisler**, Milosrdný Samaritán, 1910-1912, olej, lepenka, 30,4 x 21 cm, Západočeská galerie v Plzni. Reprodukce z: RAKUŠANOVÁ 2007, 311, obr. 358
21. **Emil Filla**, Spáči (Spáči v III. třídě), 1910, olej, plátno, 95 x 110 cm, Krajská galerie výtvarného umění v Hradci Králové. Reprodukce z: RAKUŠANOVÁ 2007, 87, obr. 87
22. **Emil Filla**, Utěšitel, 1911, olej, plátno, 106 x 63 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z: <http://www.artplus.cz/cs/aukcni-zpravodajstvi/1/filluv-utesitel>, vyhledáno 5.5.2017

23. **Gustave Moreau**, Tančící Salome, 1874, olej, plátno, 92 x 60 cm, Musée Gustave Moreau. Reprodukce z: <http://www.obrazynaplatne.cz/cz/katalog/slavne-obrazy-xvii/Slavne-obrazy-XVII-361-Gustave-Moreau-Salome/>, vyhledáno 5.5.2017
24. **Emil Filla**, Salome 1911, olej, plátno, 137 x 82 cm, Galerie výtvarného umění v Hradci Králové. Reprodukce z: <https://cz.pinterest.com/pin/374221050264656469/>, vyhledáno 5.5.2017
25. **Antonín Procházka**, Prométheus, 1911, olej, plátno, 110 x 188 cm, Moravská galerie v Brně. Reprodukce z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Anton%C3%ADn\\_Proch%C3%A1zka\\_-\\_Prometheus\\_1911.jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Anton%C3%ADn_Proch%C3%A1zka_-_Prometheus_1911.jpg), vyhledáno 5.5.2017
26. **Antonín Procházka**, Vyhnání kupců z chrámu, 1909, olej, plátno, 83 x 114 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: RAKUŠANOVÁ 2007, 218, obr. 263
27. **Bohumil Kubišta**, Vzkříšení Lazara, 1911-1912, olej, plátno, 163,5 x 126,5 cm, Západočeská galerie v Plzni. Reprodukce z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Vzk%C5%99%C3%AD%C5%A1en%C3%A1\\_D\\_Lazara.jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Vzk%C5%99%C3%AD%C5%A1en%C3%A1_D_Lazara.jpg), vyhledáno 5.5.2017
28. **Bohumil Kubišta**, Fakír, 1914, olej, plátno, 36,7 x 48,8 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: <http://artalk.cz/2012/11/30/plzen-v-pohybu/>, vyhledáno 5.5.2017
29. **Bohumil Kubišta**, Meditace, 1915, olej, plátno, 50 x 30 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: <http://www.obrazynaplatne.cz/cz/katalog/slavni-maliri/ceske-malirstvi/ceske-malirstvi-ii/obraz-vs-58/>, vyhledáno 5.5.2017
30. **Otakar Kubín**, Z alba Lidské bídy I, 1914, dřevořez, papír, 19 x 20 cm, Moravská galerie v Brně. Reprodukce z: RAKUŠANOVÁ 2007, 344, obr. 384
31. **Emil Filla**, Dítě u lesa, 1907, olej, plátno, 95 x 138 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: RAKUŠANOVÁ 2007, 63, obr. 68
32. **Edvard Munch**, Nemocné dítě, 1885-1886, olej, plátno, 120 x 118,5 cm, Nasjonalgalleriet Oslo. Reprodukce z: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Sick\\_Child#/media/File:Munch\\_Det\\_Syke\\_Barn\\_1885-86.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sick_Child#/media/File:Munch_Det_Syke_Barn_1885-86.jpg), vyhledáno 5.5.2017
33. **Emil Filla**, Podzim, 1910, olej, plátno, 116 x 150 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: RAKUŠANOVÁ 2007, 295, obr. 345



- 34. Emil Filla**, Děti, 1910, olej, plátno, 59, 5 x 94 cm, Národní galerie v Praze.  
Reprodukce z: LAHODA 2007, obr. 79
- 35. Bohumil Kubišta**, Polibek Smrti, 1910, olej, plátno, 154 x 89,5 cm, Oblastní galerie v Liberci. Reprodukce z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Kubista,\\_Bohumil\\_-\\_Polibek\\_smrti\\_\(1912\).jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Kubista,_Bohumil_-_Polibek_smrti_(1912).jpg), vyhledáno 5.5.2017
- 36. Bohumil Kubišta**, Oběšený, 1915, olej, plátno, 50 x 30,5 cm, Moravská galerie v Brně. Reprodukce z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Bohumil\\_kubista\\_Obeseny.jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Bohumil_kubista_Obeseny.jpg), vyhledáno 5.5.2017
- 37. Bohumil Kubišta**, Epileptická žena, 1911, olej, plátno, 77 x 67 cm, Moravská galerie v Brně. Reprodukce z: [http://www.artmuseum.cz/reprodukce2\\_pohled.php?dilo\\_id=6141,](http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=6141) vyhledáno 5.5.2017

## Příloha



1. Emil Filla, Milostná noc, 1908,  
olej, plátno, 73 x 110 cm,  
Národní galerie v Praze



2. Edvard Munch, Tanec na břehu, 1900,  
olej, plátno, 95,5 x 98,5 cm  
Národní galerie v Praze



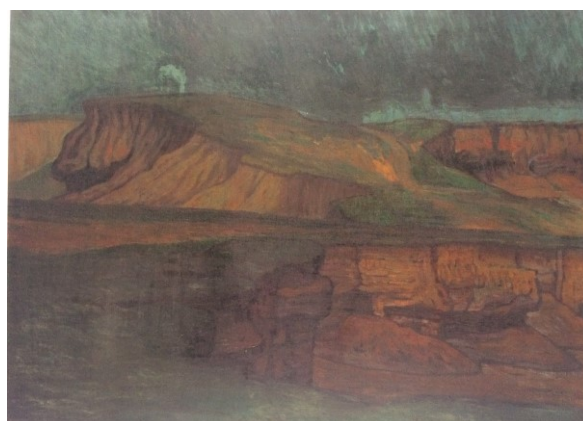
3. František Kaván, Zimní večer, 1895-1896,  
tempera, karton, 15,6 x 24,5 cm,  
Národní galerie v Praze



4. František Kaván, Po bouři, 1895-1896,  
tempera, karton, 16,7 x 21 cm,  
Národní galerie v Praze



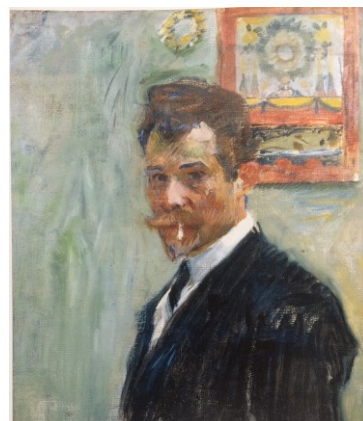
5. Bohumil Kubišta, Lom v Braníku, 1911,  
olej, plátno, 86,5 x 101 cm,  
Národní galerie v Praze



6. Karel Myslбек, Krajina, 1911-1913  
olej, plátno, 91 x 122 cm,  
Národní galerie v Praze



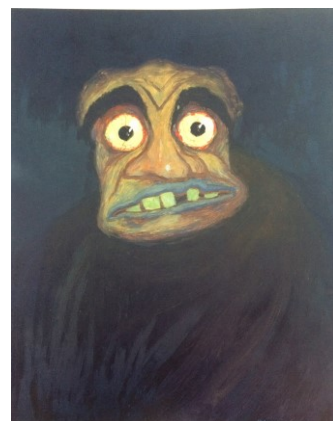
7. Emil Filla, Autoportrét s cigaretou, 1908  
olej, karton, 66 x 50 cm,  
Národní galerie v Praze



8. Jan Preisler, Autoportrét s cigaretou, 1907  
olej, plátno, 50 x 45 cm,  
Galerie Kodl v Praze



9. Emil Filla, Maska, 1904, tužka,  
akvarel, kaširovaný papír, 13,8 x 18,5 cm,  
Moravská galerie v Brně



10. Jaroslav Panuška, Čarodějnice, 1901,  
olej, karton, 60 x 50 cm,  
Východočeská galerie v Pardubicích



11. Emil Filla, Čtenář Dostojevského, 1907  
olej, karton, 98,5 x 80 cm,  
Národní galerie v Praze



12. Odilon Redon, Des Esseintes, 1888,  
litografie, papír, 13 x 9 cm,  
Bibliothèque nationale de France





**13.** Bohumil Kubišta, Autoportrét v haveloku, 1908,  
olej, plátno, 91,2 x 65 cm,  
Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně



**14.** Bohumil Kubišta, Modrý autoportrét, 1909,  
olej, plátno, 51,5 x 43 cm,  
Západočeská galerie v Plzni



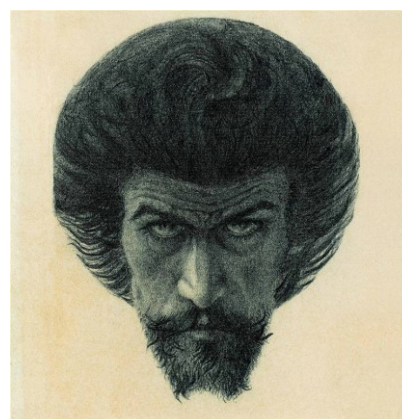
**15.** Bohumil Kubišta, Dvojník, 1911,  
olej, plátno, 79 x 66,5 cm,  
soukromá sbírka



**16.** František Kupka, Žlutá škála,  
olej, plátno, 79 x 79 cm,  
Centre Georges Pompidou Paris



**17.** Bohumil Kubišta, Svatý Šebestián, 1912,  
olej, plátno, 98 x 74,5 cm,  
Národní galerie v Praze



**18.** Karel Hlaváček, Můj Kristus (Autoportrét), 1897,  
tužka, papír, 24,2 x 21,2 cm,  
Památník národního písemnictví



19. Emil Filla, Milosrdný Samaritán, 1910,  
olej, plátno, 96,5 x 59,5 cm,  
Národní galerie v Praze



20. Jan Preisler, Milosrdný Samaritán, 1910-1912,  
olej, lepenka, 30,4 x 21 cm,  
Západočeská galerie v Plzni



24. Emil Filla, Spáči (Spáči v III. třídě), 1910,  
olej, plátno, 95 x 110 cm,  
Krajská galerie výtvarného umění v Hradci Králové



21. Emil Filla, Utěšitel, 1911  
olej, plátno, 106 x 63 cm,  
soukromá sbírka

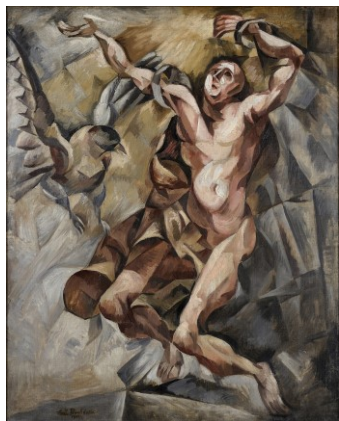


23. Gustave Moreau, Tančící Salome, 1874,  
olej, plátno, 92 x 60 cm,  
Musée Gustave Moreau



22. Emil Filla, Salome 1911,  
olej, plátno, 137 x 82 cm,  
Galerie výtvarného umění v Hradci Králové

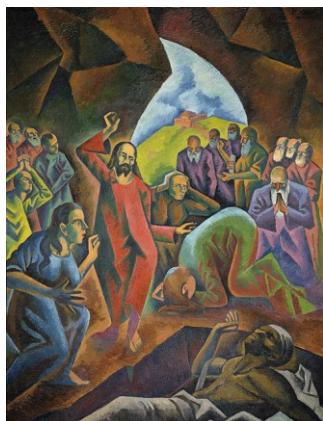




30. Antonín Procházka, Prométheus, 1911,  
olej, plátno, 110 x 188 cm,  
Moravská galerie v Brně



29. Antonín Procházka, Vyhánání kupců z chrámu, 1909,  
olej, plátno, 83 x 114 cm,  
Národní galerie v Praze



28. Bohumil Kubišta, Vzkříšení Lazara, 1911-1912  
olej, plátno, 163,5 x 126,5 cm,  
Západočeská galerie v Plzni



27. Bohumil Kubišta, Fakír, 1914,  
olej, plátno, 36,7 x 48,8 cm,  
Národní galerie v Praze



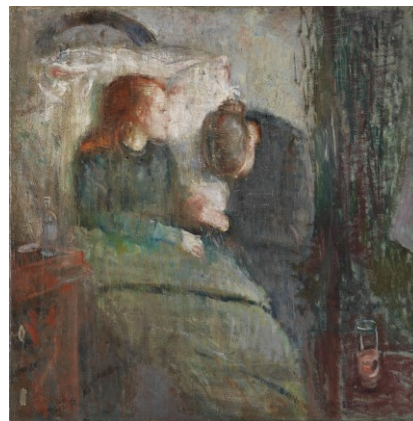
26. Bohumil Kubišta, Meditace, 1915,  
olej, plátno, 50 x 30 cm,  
Národní galerie v Praze



25. Otakar Kubín, Z alba Lidské bídy I, 1914,  
dřevořez, papír, 19 x 20 cm,  
Moravská galerie v Brně



36. Emil Filla, Dítě u lesa, 1907,  
olej, plátno, 95 x 138 cm,  
Národní galerie v Praze



37. Edvard Munch, Nemocné dítě, 1885-1886,  
olej, plátno, 120 x 118,5 cm,  
Nasjonalgalleriet Oslo



35. Emil Filla, Podzim, 1910,  
olej, plátno, 116 x 150 cm,  
Národní galerie v Praze



34. Emil Filla, Děti, 1910,  
olej, plátno, 59,5 x 94 cm,  
Národní galerie v Praze



33. Bohumil Kubišta, Polibek Smrti,  
1910,  
olej, plátno, 154 x 89,5 cm,  
Oblastní galerie v Liberci



32. Bohumil Kubišta, Oběšený,  
1915,  
olej, plátno, 50 x 30,5 cm,  
Moravská galerie v Brně



31. Bohumil Kubišta,  
Epileptická žena, 1911,  
olej, plátno, 77 x 67 cm,  
Moravská galerie v Brně